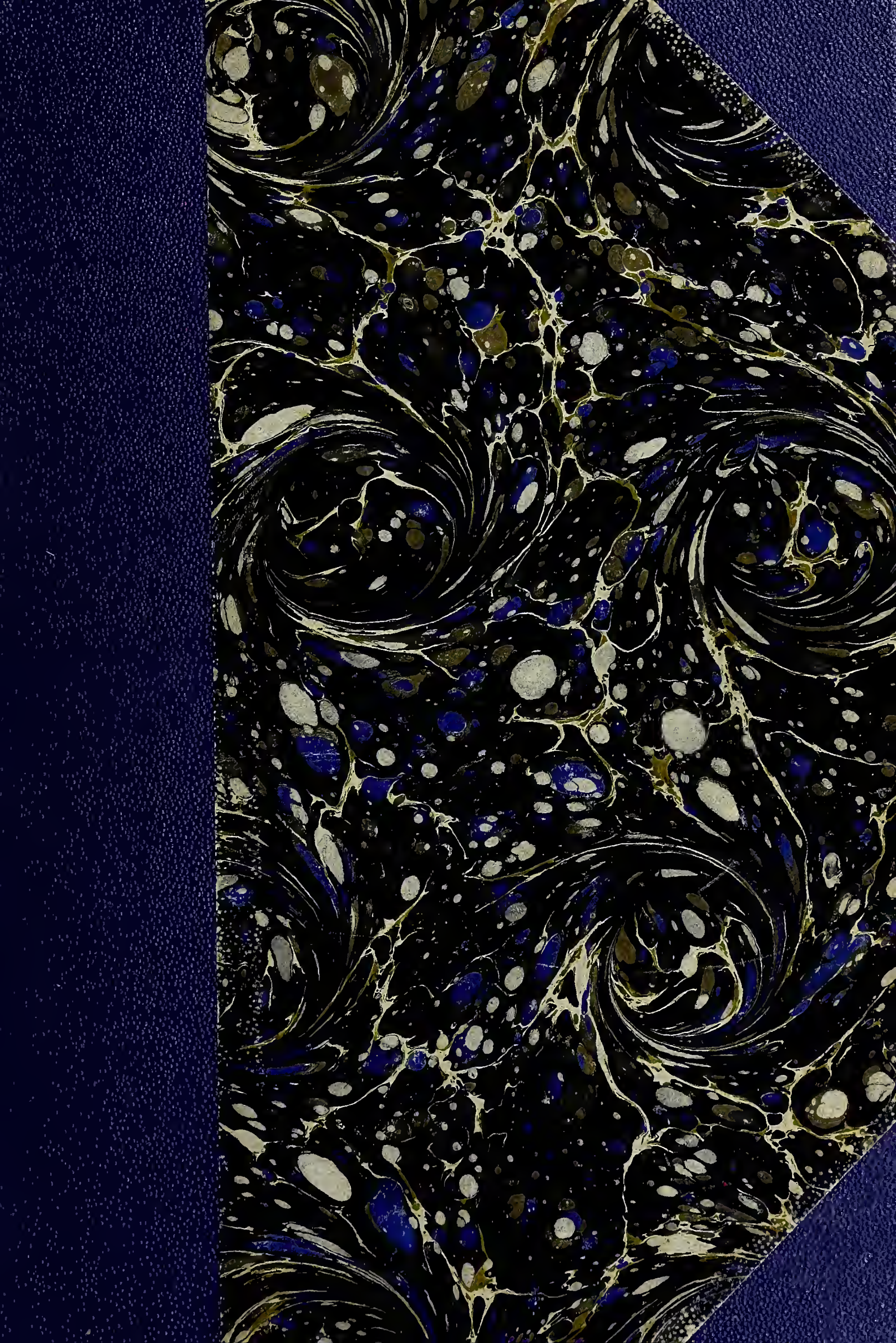
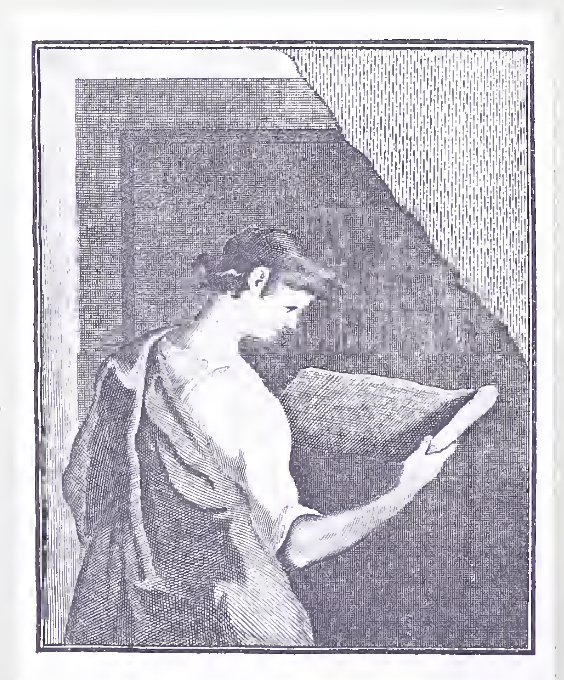








STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
18. HEFT.

HOLLÄNDISCHE MINIATUREN

DES

SPÄTEREN MITTELALTERS.

VON

WILLEM VOGELSANG.

MIT 24 ABBILDUNGEN UND 9 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1899.

Vorwort.

Das Thema vorliegender Abhandlung stellte sich mir aus dem Material, welches ich als Vorarbeit zum Studium eines grundverschiedenen Gebietes verwenden wollte.

Vom Gedanken, einen bestimmten Teil[1] der flämischen Handschriften-Illustration des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts kunstgeschichtlich zu behandeln, ging ich aus.

Bald war mir deutlich geworden, dass eine Arbeit, wie ich sie beabsichtigte, bei dem Bilde, welches wir uns bis heute von der Entwicklung des speziell in's Auge gefassten Kunstzweiges machen können, nicht wohl möglich sei. Das späte 14., sowie die ersten Viertel des folgenden Jahrhunderts sind von den Forschern auf dem Gebiete der Miniaturmalerei, nur flüchtig gestreift worden. Man wiederholte den alten Satz, die Buchmalerei dieser Epoche sei ein „Abglanz“ der grossen Kunst, begnügte sich damit, auf die Prachtstücke um die Wende zum 16. Jahrhundert kurz einzugehen und vergass, dass die Miniaturmalerei in mancher Hinsicht eine Entwicklung für sich hat, deren Resultate uns freilich abgeschlossen in jenen späteren Erzeugnissen erscheinen, deren Ansätze und stufenweises Fortschreiten sich aber nur in den Miniaturen selbst, nicht etwa in der vorausgehenden Wand- und Tafel-Malerei verfolgen lassen.

---

[1] Die zahlreichen Hss., welche der Gruppe des Breviarium Grimani angehören.

Nicht einmal eine eigentliche Sonderung von Verschiedenem, keine Vereinigung von Verwandtem wurde versucht; im Nachspüren problematisch bleibender Korrespondenzen zwischen Archivfunden und einzelnen Kunstwerken einerseits, im dichterischen Nachempfinden der beschriebenen Schönheiten andererseits blieb die Forschung befangen. Einen ersten Versuch, nun wenigstens eine Gruppe der Niederländischen Produktion dieser Epochen vom Gesamtbestande gelöst, in seiner Entwicklung zu beleuchten, wollte ich mit dieser kleinen Studie bieten. Dass Holland gerade behandelt werden soll, erklärt sich aus zwei Gründen. Erstens lag mir persönlich dies Gebiet am nächsten, zweitens aber schien es verlockend, in einem Lande, wo, verhältnismässig wenig, später so viel Eigenartiges entstand, etwaigen Vorstufen nachzugehen. Die Buchmalerei musste dafür zu Rate gezogen werden, weil in der grossen Kunst gerade in Holland die Reste an sich spärlich, einesteils bezüglich ihrer Provenienz anfechtbar sind, übrigens aber so schwankend in der Datierung bleiben,[1] dass sich daraus nur schwierig Schlüsse ziehen lassen.[2] Der Gedanke, dass sich ein Keim derjenigen Eigenschaften, welche die spätere Blüte der holländischen Malerei begründeten, in der vorausgehenden Zeit offenbaren würde, war seit neuerer Zeit angeregt von A. Pit in seiner kleinen Schrift „Les origines de l'Art hollandais".[3] Seit Moll van Vloten, Acqouy und andere Gelehrte, die wir berücksichtigen müssen, das Kapitel der Buchmalerei mehr-

---

[1] Ich verweise für die Wandmalerei auf die bei Taurel in dem Buche: «De Christelyke Kunst in Holland en Vlaanderen tot op Veenius en Pourbus» zusammengestellte Litteratur. Th. I, S. XX. 1881.

[2] Für einige Denkmale versuchte neuere Forschung genauere Resultate zu erzielen. Man vergl. zu den Wandmalereien in Gorinchem (Woltmann und Woermann, Gesch. d. M. 2. Bd. S. 303) Janssen: De Muurschilderingen der S. Janskerk te Gorinchem 1858 und dagegen J. Kalff im Tweenmaandelyksch Tydschrift III. Jaarg. 4. und 6. aflev., welcher den grössten Teil mit Recht in das 15. Jahrhundert versetzt. Eine kurze Bemerkung über diese und die Bilder in Zalt Bommel (Woltm. u. Woerm. II, 389) auch schon im Tübinger Kunstblatt vom Jahre 1847. Zugleich erhellt bei dem Vergleiche dieser, jetzt spät datierten Wandbilder mit gleichzeitigen Miniaturen, sogar wenn man dabei die verschiedenen Grundbedingungen nicht aus dem Auge verliert, dass sie theilweise eben nur als Anstreicherarbeit bezeichnet werden können.

[3] Paris, Champion 1894.

fach, aber immer unvollständig für heutige Ansprüche gestreift hatten, zog Pit zum erstenmale wieder einige Bilderhandschriften heran und trachtete darnach, sie im Zusammenhange mit den seltenen Tafelbildern und Wandmalereien richtig zu würdigen. Leider kam er dabei, wie wir im Folgenden wiederholt sehen werden, weil sein Material lückenhaft war, häufig auf falsche Fährten.[1] So, wie er es wollte, lässt sich auch m. E. die Geschichte der holländischen Malerei im späten Mittelalter, vorläufig wenigstens noch nicht schreiben. Die Miniaturen, welche den Vorteil zweifellos bieten, dass sie meistens, was Provenienz und Datierung anbelangt, besser haltbare Anhaltspunkte gewähren als die grosse Kunst, können nicht isoliert betrachtet werden. Vor allem musste es gelingen, aus der Zahl der als holländisch ausgeschiedenen Handschriften die innerhalb dieses Bestandes zusammen gehörigen mit einander in Verbindung zu setzen, sie auf ihr wechselseitiges Verhältnis hin zu prüfen, die so entstandenen Gruppen zu vergleichen, Werkstattarbeit von den Exemplaren individuellen Charakters zu sondern. Das alles aber erforderte eine möglichst umfassende Materialkenntnis, welche nur auf Reisen zu erwerben war. Das Studium wurde dadurch sehr erschwert; Vorarbeiten fehlten entweder gänzlich oder waren für den von mir verfolgten Zweck nicht brauchbar. So betrat ich mit dieser Abhandlung ein Gebiet, welches viele Enttäuschungen bringen konnte. In der That sind meine Resultate nicht so, wie man sich dies wünschen möchte. Ungeahnte Schönheiten fanden sich nicht in reicher Fülle; auch erscheint mir nach beendigter Untersuchung manches von mir vermutungsweise Aufgestellte vor künftiger Forschung nicht unumstösslich. Dass ich dennoch meine bisherigen Ergebnisse hier vorlege, begründet sich in der

---

[1] Aber auch bei der Behandlung der Wand- und Tafel-Malerei ist er nicht genau genug. Viele Beispiele bespricht er gar nicht, obwohl sie wichtig sein würden, so z. B. die Wandbilder der alten Dominikanerkirche in Maastricht, die einzigen, welche eine Jahreszahl führen (1337); andere, die Gorkummer Gemälde, datiert er nicht richtig. Das Tafelgemälde der Ertbornschen Sammlung im Museum zu Antwerpen von 1336 (Taurel a. a. O. XXXIII, mit schlechter Abbildung) übergeht er, obwohl es wichtigere Anhaltspunkte giebt, als die stark retouchierte Tafel der Familie Montfoort. (Reichsmuseum v. Amsterdam, Cat. Bredius 525 Abbild. in Obreen's Archief voor Kunstgeschiedenis VI. 75.)

Hoffnung, es möge mir gelungen sein, den Hauptbestand der holländischen Miniaturmalerei nach den vorhin entwickelten Grundsätzen zu sichten und gruppieren. Man möge verzeihen, dass damit in erster Linie der Lokalforschung gedient ist. Die bei einer ersten Arbeit so nötige Beschränkung erlaubte es nicht anders. Für die allgemeine Wissenschaft kann sie nur den Wert haben, zur Verschärfung des etwas verschwommenen Bildes vom mittelalterlichen Kunstschaffen in Holland nach Kräften beizutragen. Die Frage nach den stilistischen Unterschieden zwischen nord- und südniederländischer Kunst, die Wandlungen im Verhältnis derselben habe ich, soweit möglich berücksichtigt. Auf wichtige äussere Merkmale, wie der Ornamentschmuck musste zum ersten Male näher eingegangen werden. Um trotz der Fülle des Materiales nicht über den Rahmen einer Arbeit, wie vorliegende, hinauszureichen, mussten manche Fragen ungelöst bleiben. So war ich nicht imstande, Stich und Holzschnitt mit einzubeziehen und musste auch dort, wo die „grosse“ Kunst in Parallele zu setzen war, meine Andeutungen knapper fassen, als ich anfangs beabsichtigte. Endlich wäre manches Archivalische zu bearbeiten gewesen, wo die mir zugänglichen Publikationen nicht ausreichten. Diese Lücken aber, deren ich mir sehr wohl bewusst bin, könnten fast alle nur durch Arbeiten mindestens gleichen Umfanges, wie vorliegende, ausgefüllt werden. Nicht immer liess sich eine strikte Beweisführung geben. Wo ich statt dessen nur Beobachtungen bieten kann, beruhen diese immer auf einem, möglichst ausgedehnten Materiale. Etwaige Versehen, die oft ihren Grund in der beschränkten Zeit haben, welche mir beim Studium einzelner Handschriften zu Verfügung stand, wird man mir nicht zu hoch anrechnen, sowie man mir das Ungelenke der deutschen Sprache unter meiner Feder verzeihen möge. Man bediene sich ihrer mündlich anscheinend noch so geläufig; bei der schriftlichen Anwendung sträubt sie sich, den Gedanken stets in dem Masse zu folgen, wie dies nur die Muttersprache zwanglos thut.

Einleitung.

Das Urteil über die Kunst einer Epoche muss mit der Geschmacksrichtung der Zeit und mit deren Ursachen rechnen. Ob sich eine Zeit mit der Wiederholung kanonischer Typen begnügt, ob dem Volksgeiste weltliche oder kirchliche Bilderkreise mehr entsprechen, das Niveau der künstlerischen Leistungsfähigkeit wird damit schwanken. Auf die Buchillustration wird hauptsächlich die neue Litteratur ihren Einfluss üben, neue Cyklen werden sich für neue Stoffe bilden und die grössere oder geringere Möglichkeit, den Text bildlich fest zu halten, bedingt dann, ob sich auch in den Bildern ein frischer Zug Bahn brechen wird. Wir haben daher, wenn wir kurz auf die Miniaturen des 14. Jahrhunderts in Holland eingehen wollen, uns zu vergegenwärtigen, welche Anforderungen die Litteratur der Zeit an die Illuminatoren stellte. Was in dieser Epoche des Jahrhunderts dort am meisten aus illuminierten Büchern gelesen wurde, geht,[1] wenn wir von liturgischen Büchern vorläufig absehen, auf die litterarische Produktion eines einzigen Mannes zurück. Jacob van Maerlant, † 1235 in Westflandern geboren,[2] bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts thätig, hatte neues Leben in die niederländische Litteratur gebracht. Die Bearbeitung des „Alexander",

---

[1] So wenigstens muss man nach den spärlich erhaltenen Denkmalen annehmen.

[2] Vgl. «Geschiedenis der Nederl. Letterkunde v. Dr. Jan te Winkel. Haarlem 1887 Nr. D. I. S. 312 ff. auch die dort zusammengestellte Litteratur.

Merlin, Torec, der Spiegel Historiael, den er für den minderjährigen Grafen Floris V. verfasste, wurde noch im 14. Jahrhundert mehrfach abgeschrieben und gelesen. Dies kann jedoch unserem Zwecke nicht dienen; denn ich fand, in den von mir besuchten Bibliotheken wenigstens, keine Abschrift, bei der man auch nur Zweifel über die eventuell holländische Herkunft hätte aussprechen können.[1] Etwas günstiger verhält es sich mit zwei seiner übrigen Werke, die „Rymbibel" und „der Natueren Bloeme".[2] Sagen uns auch die wenigen davon erhaltenen Exemplare künstlerisch nicht viel. Ihr Stil entspricht ungefähr der Anschauung, die man beim Studieren der politischen Geschichte von der holländischen Kultur im 14. Jahrhundert gewinnen muss. Nur von dem, durch eine kluge Begünstigung des Grafen Floris V. am heftigsten, angefachten Streite zwischen aufstrebendem Bürgertum und der hartnäckig ihre Stellung verteidigenden Ritterschaft ist die Rede. Von den Bränden und Verwüstungen, welche die Fehden der „Hoeks und Kabbeljauws" seit 1350 brachten, wird berichtet. Von der glänzenden Pracht der reichen Handelsstädte wie Gent, Brügge und Ypern kann die Geschichte Hollands nicht erzählen. Keine lange Reihe von „fetten Jahren", die das Bedürfnis nach Kunst und Verschönerung der Gebrauchsgegenstände hätten reifen lassen, war gewesen. Der Sinn des Volkes war noch rein auf das Praktische gerichtet.[3] Dem entspricht die didaktische Mærlant-Litteratur und ihre Ausstattung. Die Illustration sollte hier den Text knapp erläutern, für den Ornamentschmuck nur geringer Aufwand gemacht werden. Bei Büchern,

---

[1] Die von Moll in seinem Aufsatze über Miniaturen sogar mit einer Abbildung citierte Hss. des «Spiegel Historiael (XX der Bibl. der Kgl. Akademie) 68 Miniaturen enthaltend, kann zwar mit sicher flandrischen und nordfranzösischen Hss. verglichen werden, hat aber mit dem wenigen was man mit einigen Gründen als «holländisch» bezeichnen kann, gar nichts gemein. 1872 wurde das Ms. auf einer Auktion zu Gent angekauft. Taurel de Chr. K. in Holland en VI. u. s. w. S. 90.

[2] Einer Naturgeschichte in Reimen. Vgl. die Ausg. v. Dr. E. Verwys. Groningen 1878.

[3] Man vergl. für diese Uebersicht neben den breiteren Ausführungen von Blok Geschiedenis des nederl. Volkes, Wenzelburger Gesch. d. Niederl. 1879; auch die kurze politische Einleitung bei Acquoy het Klooster te Windesheim en zyn invloed. I. Utrecht 1875.

wie die „Naturen Blœme“ wird jedem neuen Stoffe ein kleines, rechteckiges Bild beigegeben, worauf die Monstra, Tiere, Pflanzen abgebildet sind. Nur im günstigsten Falle bei Handschriften für hochgestellte Personen bestimmt, kam ein grösseres Titelblatt oder ein einziges Vollbild hinzu. In den Bibeln bedingte freilich der Text eine mehr in's Epische gehende Darstellung, aber die alten Schemen, so wie sie im 14. Jahrhundert durch die ganze Welt wanderten, wurden in Holland adoptiert. Die kulissenhafte Anordnung der Architektur und der Bäume, die wenigen, ständig zurückkehrenden Ausdrucksmotive leisteten ihren Dienst [1] vollständig. So weit freilich, wie man es in diesen Schemen bringen konnte, zum zierlichen Linienfluss, zur freien Erfindung überraschender Silhouetten, hat man es in Holland nie gebracht.[2] Spät war angefangen und noch bevor eine logische Entwicklung bemerkbar werden konnte, lagen andere Tendenzen in der Luft, die dem Naturell des Holländers mehr entsprachen. Was in Holland neben der obengenannten Litteratur ferner noch mit Bildern und Randleisten geschmückt wurde, scheint sich auf wenig beschränkt zu haben.[3] Die „livres d'heures“, in Frankreich im Laufe dieser Periode zu grosser Blüte gelangt, in Flandern immerhin schon in stattlicher Anzahl vertreten, blieben, wie es scheint, in Holland unbekannt oder unbeliebt. Nur ein einziges Gebetbuch mit Miniaturen erwähnt Moll (a. a. O. S. 90) in der Bibl. der Kgl. Akademie. Als allgemein

---

[1] Wir haben hier also genau dieselbe Entwicklung, wie R. Kautzsch sie im Allgemeinen an den Hss. des vierzehnten Jahrhunderts demonstriert hat. Kautzsch's Einleitende Erörterungen zur Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration des späteren Mittelalters. Strassburg, Heitz und Mündel 1894.

[2] Hier erinnere ich nur an die Flandro-französische Alexander-Hs. der Brüsseler Bibl. royale Nr. 11040, Woltmann u. Woermann Gesch. der Malerei I, 351 Anm. 5. Zwei ungenügende Abbildungen im Messager des sciences historiques année 1847. Gand Leonard p. 393 ff.

[3] Freilich Galland hat Recht mit dem Worte «Wo aber hätten wir wirklich wertvolle Denkmäler im Lande der Geusen zu suchen?» (Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance etc. Frankfurt a. M. 1890, Vorwort S. VI.) Gerade Kirchenbücher mögen manchmal zugrunde gegangen sein. Was uns aber vom 14. Jahrhundert erhalten ist, steht quantitiv zu den Monumenten des 15. Jahrhunderts in gar keinem Verhältnis.

giltigen Satz kann man aussprechen, dass eine vom politisch überlegenen südlichen Nachbarlande abhängige Kunst geringerer, fast primitiver Qualität im nördlichen Niederlande die einzig mögliche war. Wo Kunstwerke aus dem 14. Jahrhundert in vollendeter Form und raffiniertem Geschmack und als holländisch präsentiert werden, ohne dass zeitgenössische Notizen oder dergl. diese Ansicht stützen, werden wir nur mit einem gewissen Misstrauen an sie herantreten können. Freilich, gerade für Holland wird das 14. Jahrh. zu einer kulturhistorisch bedeutsamen Epoche durch die merkwürdige, vom Osten des Landes ausgehende Reformbewegung der Brüder vom gemeinsamen Leben. Im letzten Viertel des Jahrhunderts gestiftet, von praktischem Sinne, aber zugleich von dem Werte der „Humanität“ durchdrungen, haben die Brüder durch ihren Verkehr mit der Welt, durch ihre Pflege der Wissenschaft[1] die Interessen der materialistischen Holländer doch sicher auf so manches gelenkt, was ihrem Leben bis dahin fremd geblieben war. Mit Sicherheit den Mitgliedern der „Moderna Devotio“,[2] einem Willem Vornken,[3] Johann von Kempen,[4] Hendrik Mande[5] u. a., deren Namen bei Moll in dem oben erwähnten Aufsatze, bei van Vloten (in seiner „Geschiedenis van Nederlands Schilderkunst van de 14. tot de 18. eeuw Amsterdam P. N. v. Kampen“ ohne Jahreszahl S. 58) citiert werden, etwas vom Erhaltenen zuzuschreiben, gelang nicht; auf Hypothesen brauchen wir uns nicht einzulassen.

---

[1] Zum landläufigen Urteil; die Brüder hätten alle Kunst verurteilt, vgl. die verschiedenen Ausführungen bei Acquoy a. a. O. Auch er nimmt an, dass sie anfangs weniger fördernd dem Schmucke von Hss. etc. gegenübergestanden, dass aber schon in der Zeit ihrer baldigen Blüte, zu Anfang des 15. Jahrhunderts diese strenge Gesinnung geschwächt sei.

[2] Ich rechne hierzu nicht nur die eigentlichen Fraterherrn, sondern auch die Kanoniker der Windesheimer Congregation.

[3] 1398 eingetreten; 1454 †; siehe Acquoy a. a. O. im Register Band III.

[4] 1355–1432.

[5] 1360–1431.

I. KAPITEL.

Handschriften des vierzehnten Jahrhunderts.

In Betracht kommt zunächst:

„Die Rymbibel“ Nr. 21 in-fol. des Museums Meerman Westrheenen im Haag.

Handschrift kl. Fo. Pergam. nicht paginiert, zahlreiche Miniaturen in liegend rechteckigem Rahmen auf farbigem oder goldenem Grunde, sehr einheitlichen Charakters mit dem einzigen Vollblatt.[1]

Auf dem Vollblatte (die Zerstörung Jerusalems) liest man unter dem Bilde „Doe men scref in jaer ons heren. MCCCXXII verlichte mi Michiel van der Borch“.[2] Pit, der viel Gewicht auf dieses Buch legt, sieht eine Uebereinstimmung mit deutschen Miniaturen.[3] Sein Grund, „les architectures enchévetrées nous ont conduit a faire ce rapprochement“ (S. 31) kann aber nicht genügen. Wo Aehnlichkeiten sich finden, sind sie wohl mehr auf ein und dieselbe Heimat zurückzuführen, nämlich Frankreich, resp. Flandern. Thatsächlich haben wir hier ein Werk holländischer Kunst vor uns, an dem sich alles vorhin im Allge-

---

[1] Litteratur bei Pit. Origines etc. (S. 28) v. Vloten a. a. O. S. 21. Waagen im Kunstblatt 1852, van Vloten (S. 25) versteht Waagen nicht recht wie es scheint und nimmt gegen die Möglichkeit einer Entwicklung der Miniaturmalerei in Holland zu heftig Stellung. Abb. Taf. I.

[2] Welche Handschrift v. Vloten in Amsterdam gemeint hat, wo er S. 21 so scrupellos dieselbe Hand in einem Ms. der Kgl. Akad. Biblioth. erkennt, ist mir nicht deutlich geworden.

[3] Mit welchen speziell giebt er nicht an.

meinen Aufgestellte bewährt. Die Physiognomie des Bildes ist die der Illustration des 14. Jahrhunderts (1. Hälfte) überhaupt, die Anordnung schon ziemlich weit vorgeschritten. So versucht der Maler die belagerte Stadt nach hinten zu rücken und ihr richtige Proportionen zu geben. Man beachte auch zahlreiche Details: Eine Frau reicht ihrem auf der Mauer kämpfenden Manne ein gebratenes Huhn. Um lautes Schreien der kämpfenden anschaulich zu machen wird ein kahlköpfiger Mann auf der dritten Ringmauer mit weitgeöffnetem Mund dargestellt. Ein anderer Krieger zeigt grimmig die Zähne. Im Vordergrund entflieht ein Hase, vom Getöse aufgeschreckt, aus seinem Lager. Trotzdem bleiben aber Bäume, Boden, Wasser und Zelte auch die Frisuren beim alten Schema. Von der feinen, sorgfältig verschmolzenen Manier in Frankreich und Flandern ist hier nichts zu verspüren. (Die Zeichnung ist derb im Strich, leicht und flüssig der Farbenauftrag, das traditionelle blassblau, das bekannte Zinnoberrot, ohne Modellierung in den Gesichtern, ohne Versuche naturalistischer Farbengebung.) Dornblättchen sehr plumper Form begleiten den goldenen Rahmen. Das Ganze ist ein Werk einer an bekannten Vorbildern geschulten Hand, deren Eigentümlichkeit sich am meisten in der flüssigen Handhabung der Farbe, in der guten, aber niemals auf schöne Linien ausgehenden charaktervollen Zeichnung ausspricht. Von den übrigen Miniaturen der Hs. lässt sich dasselbe sagen.

In zweiter Linie muss die Leidener Mærlant-Handschrift v. d. „Naturen Blœmen" erwähnt werden. Hs. XVIII. Universit. Bibl.

[Perg. (2 Spalten) 348 ff. 31, 3×23. Enthält: 1—7 Kalender mit Heiligen der Diözese Utrecht. Naturkunde von H. Heelal (Carmen ineditum). Der Naturen Blœme.]

Hier zeigt die spärliche Randornamentik die Formen des englischen „pine-apple-stile". Den Uebergang von der gefüllten goldgrundierten Initiale des 13. Jahrhunderts zu der später das ganze Blatt umspinnenden Dornblattverzierung.[1] Mit spitzen Zacken an den Biegungsgliedern umrahmen goldene und farbige Stäbe die Textspalten. Wenige Blättchen (lindenblattförmig) zwei-

---

[1] Diese kam in Holland nie recht zur Geltung; in der Zeit ihrer höchsten Blüte entwickelt sich dort, wie wir sehen werden, ein Surrogat.

gen sich von den Stäben ab.[1] Unter dem Hauptbilde[2] sowohl, als zwischen den Spalten Bl. 26 kommt das Wappen der Herren von Ysselstein vor.[3] Es ist denkbar, dass diese Handschrift für Arnold von Ysselstein, seit 1318 Domherr zu Utrecht, später Kanoniker von St. Maria und Schatzmeister des Domes, angefertigt ist. Die Miniaturen fangen mit den längst üblichen Rundbildern der Tierkreiszeichen an und gehen dann durch den ganzen Text der „Naturen Blœme". Die kleinen Darstellungen in Rechtecken auf Goldgrund oder Farbe sind nicht geeignet ein Stilprinzip daraus aufzubauen. Die Wundermenschen ohne Kopf mit den Augen in den Schultern, der Gygant sind locker mit der Feder gezeichnet und blass und flüssig gefärbt. Ein Baum links mit der kugelrunden Krone, ein solcher rechts, dazwischen die vorgeführte Gestalt, sei es nun Mensch oder Tier, so wenig als möglich bewegt. Bei einer solchen Lektüre waren diese Bilder ja auch ausreichende Hilfe der Vorstellung. Nur das Blatt mit dem Christoph[4] dem Patrone des Stifters, wie es scheint, erlaubt einige Schlüsse. Was wir bei Michel v. d. Borch's Miniatur feststellten, findet sich hier ebenso ausgeprägt. Eine Flotte in dünnen, leicht hingeworfenen Umrissen ausgeführte, wenig graziöse Zeichnung, ist es, mit höchst bezeichnenden kaum stilisierten Gewandfalten, worin keine Zierlichkeit mehr Zweck war.[5] Der Kopf des heiligen Riesen zeugt freilich von eminenter Beobachtung der Natur und grosser Begabung; die Haare aber ringeln und verschnörkeln sich nach der alten Weise, wie der Künstler es für

---

[1] Mit Irischem, wie Moll a. a. O. S. 91 von ganz ähnlichen Formen behauptet, hat dies m. E. wenig mehr gemein.

[2] S. Abbild. T. II. in der Hs. Bl. 25. v.

[3] Nicht auf Rasur und auf einer, der Periode entsprechenden, Schildform. In goldenem Schild ein schwarzer Querbalken, darüber ein rot und silber geschachter Sparren. In der Handschrift ist die Notiz über die Herren von Ysselstein ohne Quellenangabe. — Rietstap's Wappenbuch giebt für die Familie ein anderes Wappen an. Herr Archivar Muller aus Utrecht berichtete mir aber, dass dieses in der Handschrift vorkommende den hochadeligen Herren der Stadt Ysselstein gehört habe.

[4] Dieses Bl. 25 verso (Abbild. T. II.) ist farbig, aber durch starke Verkleinerungen ungenau, abgebildet, in der Gesch. der Nederl. Letterkunde von J. Brink en Unger 1896.

[5] Nur in dem Zipfel über dem linken Arme machen sich noch alte Motive bemerkbar.

das feierliche Aussehen eines Heiligen besser geziemend dachte.[1] Dem knieenden Stifter links, in der sehr unbeholfen behandelten Architektur versucht er dahingegen durch naturalistisch gebildete Haare eine Art Portraitähnlichkeit zu verleihen. Ohne Farbe, aber mit der Feder malend, giebt er so gut es ihm gelang, das kurz geschnittene Haar seines Modelles wieder. Die Farbe ist im ganzen Bilde sehr flüssig aufgetragen und fast überall, transparent, nur der Grund ist in roter Deckfarbe ausgeführt. Die Handhabung des Pinsels ist eine überaus lockere. Für alles, was dem Künstler noch verschlossen blieb, die Perspektive z. B., um die er sich im Bilde selbst wenig kümmert,[2] entschädigt die resolute Auffassung der grossen Figur die auf das mächtige Ruder gestützt, durch die Wogen schreitet, reichlich.[3] In diesem Christoph kann man ein Stilmuster ersten Ranges für die Periode sehen.

Es bleiben uns noch zwei Handschriften zu erwähnen. Eine Hs. im Haag und eine ganz gleiche in Amsterdam. Wir können das Amsterdamer Exemplar einfach als zweite Auflage mit sehr geringen Varianten betrachten und hier weiter unbesprochen lassen.

M. S. Y. 134 der Kgl. Bibl. des Haag.

[Perg., 2 Sp. 29, 1×26 cm.; Text: Index, Kalender, Naturkunde von 't heelal, van der Mane hare craft van Heynric v. hollant, astrologische Notizen. Die boec van den iiii complexien. Der naturen blœme. Die Namen der Heiligen im Kalender haben keine ausgesprochen lokale Tendenz. Später sind zugeschrieben: St. Kunere (eine Heilige von Rheenen) und St. Lebuin cf.]

Von den Miniaturen kommen, wenn wir von den astronomischen und astrologischen Kreisen absehen, nur die kleinen Bilder in der „Naturen Bloeme“ in Frage, auch die ganz ähnlich behandelten Tierkreiszeichen stehen in liegend rechteckigen Rahmen. Ornamentik findet sich in der ganzen Handschrift nicht.

Auf sehr glänzendem Goldgrunde mit farbigem Rahmen stehen auch hier die Ungeheuer und zahmen Tiere, blassbraun vorgezeichnet, dann nur leicht koloriert. Die Erfindung ist dürftig, wo

---

[1] Auch bei dem Christusknaben sind die Locken so gebildet.

[2] Nur bei dem Strebebogen, den er sich wie einen Triptychonflügel angesetzt denkt, macht dieser Mangel dem Maler Schwierigkeiten.

[3] Für die kühne Sicherheit der Malerei ist gerade die Behandlung des Wasserbodens mit einigen Farbenflecken, sehr bezeichnend.

wirklich etwas Phantastisches gestaltet werden soll; weder der Gygant noch die Menschen ohne Kopf, die dem Texte nach fürchterlich (ysselic) wie „Hunde" sein sollen, können grosses Grauen erregen; nur wo Tiere aus der direkten Umgebung, dem täglichen Gesichtskreise des Zeichners gegeben werden sollen, wird die Zeichnung sehr viel besser. Bei den Enten ist die Absicht, Bewegung anzudeuten, nicht zu verkennen; so sind die Büffel (Ochse), die Hasen etc. nicht ohne Geschick gezeichnet. Kommen Bäume, so erscheinen selbstredend die leicht geschwungenen Stämme, worauf schuppig, wie Pinienfrüchte geformte Blattkronen gesteckt sind.[1] Das Wasser ist auch bei unseren Enten in blau-weisse parallele Wellenstreifen, vollkommen stenographisch angedeutet. Zu dieser Gruppe von Handschriften, die ausnahmslos in der ersten Hälfte oder um die Mitte des 14. Jahrh. entstanden sind, gehört noch eines der seltenen Andachtsbücher[2] des Jahrh. Nr. XXXVI der Kgl. Akademie v. Wetensch. [Pergam. 20,7×14,3, eine Spalte, grosse goth. Minusk. Auch hier gilt vom Ornament, was wir S. 12 bei der Leidener Maerlant Hs. sagten. In roher Ausführung erkennt man die bestimmte Phase der Dornblattornamentik.] Die wenigen Miniaturen (Bl. 36 David mit der Harfe, Bl. 69 die Dreifaltigkeit), ferner sehr rohe Passionsscenen und einzelne Heilige sind so provinzialen Charakters, dass man sich nicht dabei aufhalten braucht. Bemerkenswert, weil komisch gedacht, sind die zum Texte eines solchen Andachtsbuches contrastierenden, wirklich unerwartet obscoenen Drolerieen. Die Sprache ist niederländisch, ohne bestimmte Indizien für die Herkunft,[3] die niederländische «κοινή». Für die Datierung ergiebt sich ein ter-

---

[1] Sonst auch fächerförmig gespreizte Palmblätter.

[2] Vergl. S. 9. Es enthält Gebete, Psalmen und Hymnen; hierher gehört auch das von Moll S. 89 erwähnte Evangelistarium aus dem Kloster Bethlehem bei Doetichem. Eigentlich heisst es Plenarium und befindet sich nicht mehr in in der Bibliothek zu Arnhem, sondern im Depot vom Reichsarchiv daselbst. Besprochen ist es von A. Nyhoff in d. Verslagen u. Meed. der Kgl. Akademie v. Wetenschappen 1857 S. 168 und dieser Beschreibung eine Correktur zugefügt von Janssen Delprat und Moll im selben Bande. — Sehr rohe Arbeit. —

[3] Untersucht von Prof. J. Verdam Middelnederl. Geestelyke Poëzie. Separatabdruck aus den «Verslagen en Mededeelingen» der Koninkl. Akademie v. Wetenschappen. Afd. Letterkunde 4e Reeks Deel II. S. 17 ff.

minus post quem, in einem Ablass des Papstes Benedict XII. (Fol. 85), der 1342 starb. Sehr viel später braucht das Buch dem Stile nach nicht entstanden zu sein.

Ueber die bisher übliche leicht zeichnerischen Manier hinaus, führt uns eine Handschrift deren Entstehungszeit schwer genau zu fixieren ist, die aber jedenfalls später als die vorigen ausgemalt wurde. Ich setze sie um die Wende zum nächsten Jahrhundert an. Ms. XIII Kgl. Akademie v. Wetenschappen zu Amsterdam.

[Auf Pergament, 2 Spalten 23, 6×31,5 cm; 171 ff. alte Pagienierung. Bibliographisch beschrieben bei Lelong. Boekzahl der Nederl. Bybels S. 167 ff. gehörte Herrn Clignet[1] und stammt aus dem Besitze des Jacobus Barnaart zu Haarlem].

Die Miniaturen, 9 an der Zahl, behandeln in 8, frei zum betreffenden Texte, entgeschalteten Bildern die Erschaffung der Welt; das neunte ist das Titelbild zur Geschichte der Zerstörung Jerusalems (f. CXXX).

Die Genesisbilder (in stehenden Rechtecken + 7,5 × 5 cm) zeigen jedesmal Gottvater, jugendlich wie ein Christus gestaltet, mit schwarzem, geteiltem Bärtchen, grossem, scheibenförmigem Nimbus mit Kreuz. Sein Aermelgewand ist lichtblau-violett. Die Falten gradlinig und einfach, aber ohne weichen Schwung mit einem Knick unten gebrochen. In der Linken hält er die goldene Weltkugel; die Rechte ist in der sog. Segengeberde vorgestreckt. Seine Füsse sind stets vom Gewand verdeckt. In der Scenerie ist Vieles primitiv. Der Boden ist ein grüner Streifen[2] vor dem goldenen oder gemusterten Hintergrunde. Die Bäume haben dicke, kurze Stämme; die halbkugelförmigen Kronen sind dunkelgrün, die Blätter darauf gelbgrün getüpfelt.

Das Wasser erscheint einmal (am vierten Tage) nur im Schema: Von einem kleinen, in den dunkeln Boden hellblau eingemalten Kreis (die Quelle) schlängelt sich ein breiter werdendes

---

[1] Der 1784 den «Spiegel historiael Rymkronyk von Jacob van Maerlant» mit J. Steenwinkel herausgab.

[2] Obwohl nach oben weder wagrecht abgeschnitten, noch regelmässig gewellt, sondern nach einer Seite ansteigend oder ganz unregelmässig gebildet.

Band derselben Farbe fort.[1] Anzeichen für eine spätere Zeit sind: Auf dem sechsten Bilde ist das Wasser schon als vom Lande aus gesehenes Meer gedacht; die farbigen und goldenen Gründe reichen nicht mehr bis an den oberen Bilderrand, sondern lassen einen Streifen Blau frei. Die Wolken darin angedeutet, haben nicht mehr die Gestalt der Mäander-Linie mit runden Ecken (Kautzsch, a. a. O. S. 25); eine flachere Wellung ist eingetreten, das Weiss etwas gedämpft.[2] Freilich auf den so behandelten Himmel werden die Sterne ziemlich plump mit Gold gezeichnet (merkwürdig ist die Art, wie sich der Maler mit dem ersten Schöpfungstage abgefunden hat. Er hat nämlich dort auf jede Andeutung des Bodens verzichtet; auf lichtblauem Grunde schwebt Gottvater.) Primitive und fortgeschrittene Elemente vermischen sich also.[3] Fügt man dem hinzu, dass die Technik eine vollständige Veränderung zeigt, dass nicht mehr die lockere Pinselführung mit der dünnflüssigen Farbe, sondern ein sorgfältiges, trockener modellierendes Guache-Verfahren auftritt, die Vorzeichnung ganz verschwindet und die Fleischtöne stark mit Weiss gehöht sind,[4] dann muss man diese Handschrift als ein Bindeglied zu einer neuen Serie betrachten. Ein neuer Weg wurde eingeschlagen, der zu anderen Zielen führen sollte.

Mit wenigen Worten lässt sich sagen, was uns diese spärlichen Monumente lehren können. Eine eigene, tonangebende Kunst hat Holland im 14. Jahrhundert nicht besessen, sowie es

---

[1] Die Bildung von Quelle und Bach, wie sie z. B. in den unzähligen Romans de la Rose in Frankreich und Flandern aus der ersten Hälfte des Jahrh. stereotyp gefunden und bis zur Weiterbildung verfolgt werden kann.

[2] Die Wolken sehen aus wie die wagrechten Schaumkämme von Sturzwellen; werden sie nicht mehr aneinander gereiht, so entsteht die Stratusform.

[3] Die Stadt am Anfang der Zerstörung Jerusalems zeigt das zweite Schema vergl. Kautzsch a. a. O. S. 25 ff. Eine grellrote Ziegelmauer mit weissen Fugen schliesst den Vordergrund ab und zieht sich perspectivisch nach rechts in den Hintergrund hinein. Der König im Vordergrunde trägt die «Schecke» mit dem niederen Gürtel.

[4] Von den flandrischen und französischen Miniaturen der Zeit weicht es in diesem Punkte stark ab; ein Höhen mit Weiss, so wie es hier geschieht, kenne ich nur auf kölnischen Tafelbildern der Zeit; man vgl. z. B. Nr. 213 des Wallr. Richartz Mus. «Eine Episode aus dem Leben der hl. Ursula.

die Hauptanregung auf litterarischem Gebiete einem Flämen[1] verdankt; mögen auch die zeichnenden Künste von Süden aus zuerst genährt worden sein. Mit dem Machtworte „rohe Nachbildung“[2] allein, kann man freilich die trotz aller Stammverwandtschaft deutlich heraustretende Eigenart der nordniederländischen Kunst, nicht erklären. Den engeren Verkehr mit Köln, wie ihn der Rhein ermöglichte, schliesslich aber doch auch einen Begabungsunterschied muss man hier als ursächlich annehmen. In der Anordnung, sowie in allem Aeusserlichen sind Aehnlichkeiten leicht nachzuweisen. Dieselben Stoffe sind es ja, die gleichzeitig von benachbarten Völkern verwertet werden.

Wie das Ornament dem Formenschatze des Auslandes entnommen war, haben wir gesehen; aber noch mehr kann man meines Erachtens aus dem Wenigen, was uns erhalten ist, schliessen. Der Sinn für das ornamentale Element war im Norden kaum entwickelt. Nirgends wird ausgiebig Gebrauch davon gemacht; höchstens ein einziges Blatt eines Buches wird, weil es so im Auslande üblich war, damit ausgestattet. Die Zeichnung aber ist dann so salopp, dass sie der Pflege, welche man den Prachthandschriften im Uebrigen angedeihen liess, keineswegs angemessen erscheint.

---

[1] Wenn Maerlant auch lange in Zeeland war, so verleugnet er doch seine engere Heimat nicht. Vgl. Jan te Winkel a. a. O. S. 316.

[2] Vergleicht man den grossen Leidener Christoph mit einer Miniatur v. Beauneveu. (Man siehe Abbild. bei Dehaisnes l'histoire de l'art chret. en Flandre l'artois et le Hainaut) so kann nur von einem Unterschiede im Stilprinzip, nicht eigentlich in der Qualität die Rede sein. Man vergleiche auch das für flämische Art höchst charakteristische Dedicationsbild aus der für Karl V. von Frankreich gemalten Bibel des Museums Meerm. Westrh. (Abbild. im Tweem. Tydschr. voor Versieringskunst.

II. KAPITEL.

Das fünfzehnte Jahrhundert. Allgemeine Uebersicht.

Die Macht und der Reichtum der noch zu Anfang des 14. Jahrhunderts aufstrebenden Emporien Brügge, Ypern und Gent war gesunken, Schon um 1400 standen die Hallen leer.[1] Gent behauptet sich noch, aber das Schwergewicht fiel auf Antwerpen und die nördlichen Städte. Die Kunst freilich ging dort erst jetzt ihrer Blüte entgegen; wie häufig folgte sie der materiellen Wohlfahrt erst dann, als deren lebendige Quellen versiegt waren.

Nicht der Handel mit England, sondern hauptsächlich die kommerziellen Beziehungen zu den Ostseestädten hatten Holland Vorteile gebracht. Die Südersee-Städte entwickelten sich und eroberten im Hansabunde einen ersten Platz. Schon 1438 konnte die Regierung erklären, Holland und Zeeland seien „geheelic gefondeert op coopmanscippe“.[2] Dieser Kaufmannschaft aber konnte noch keine einheimische grosse Kunst Glanz verleihen und als Johann von Bayern seinen Hof im Haag mit ungekanntem Prunke einrichtete, musste Jan v. Eyck aus Flandern herüber kommen. Eine neue Litteratur, derer sich die illustrativen Künste bemächtigt hätten, ist nicht zu verzeichnen. Maerlant und seine Nachfolger waren veraltete Lektüre geworden; die moderne Ausstattungskunst bethätigte sich nicht mehr daran. Was freilich blieb, war der Kirchenbedarf. Gebetbücher und Vulgat-Abschriften, Mess- und Ritual-Bücher[3] wurden nach wie vor ausgemalt und fanden Käufer. Die Horarien, vom Anfang des 15. Jahrhunderts im Norden eingebürgert, wurden mit einer besonderen Klasse der Bibelhandschriften, den Historienbibeln, zum Hauptbestande des Büchermarktes. An der letzten Gattung vor Allem sollten die

---

[1] Vgl. Blok, Gesch. d. Nederl. V. II. 29 ff.
[2] Blok. II, Bl. 490.
[3] Die theologischen Schriften von den Brüdern der «Vita communis» verfasst, erhielten selten bildlichen Schmuck; nur ihre für den Kult bestimmten Bücher wurden verziert.

Miniaturmaler ihre Kräfte erproben und üben. Zu einer solchen Pracht wie in Flandern freilich sich zu entfalten, erbot sich in Holland auch in der nächsten Zukunft diesem Kunstzweige keine Gelegenheit. Die Bedingungen zur individuellen Kunst-Produktion wie sie grosse Mäcene und reiche, lang gefestigte Fürstenhöfe schaffen können, fehlten noch immer. Kein verfeinerter Geschmack des grösseren Publikums begünstigte vorerst die Existenz einer vorzüglichen Mittelware. Die Burgunder, mehr und mehr ihre Macht nach Norden ausbreitend, wirkten nicht fördernd. Ihre eigentliche Residenz blieb im Süden; die nördlichen Ortschaften „mit ihren engen, ungepflasterten Gassen ihren Häuschen, die grösstenteils noch mit Schilf und Stroh gedeckt waren, ihren Grachten und schlechten Holzbrücken“ [1] wirkten auf die verwöhnten Fürsten nicht einladend. Die bescheidenen Ansätze aber, es den Nachbarn gleich zu thun, welche sich namentlich in dem Schmucke der oben genannten Bücher offenbaren, sollen im Folgenden betrachtet werden. Einige Bemerkungen über das, fast sämtlichen Erzeugnissen Gemeinsame, das Ornament, mögen vorausgehen.

Ornamentales.

Keine eigentümlich-holländische Abart der Zierformen liess sich im Laufe des 14. Jahrhunderts konstatieren. Eine bestimmte Phase des weit verbreiteten s. g. Dornblatts wurde bevorzugt. Keinerlei Ansätze zu Neuem gab es, nur der geringer ausgebildete Sinn für ornamentale Zeichnung machte sich geltend; dieser war es, der ein von französischen und flandrischen Erzeugnissen etwas abweichendes Aussehen der Randeinfassungen bedingte. Für die Folgezeit steht es insoferne anders, dass unter den verschiedenen herrschenden Systemen eines nur in Holland und dem niederrheinischen Nachbarlande zu einer durchgebildet charakteristischen Gestaltung gelangte. Es wurde die erste Hauptgattung der holländischen Ornamentik im 15. Jahrhundert.

Versuchen wir, uns Entstehung, Wesen und Schicksale dieses Systems kurz vorzuführen.

---

[1] Galland a. a. O. S. 9.

Die Form der Elemente, woraus es sich zusammensetzt, wird durch deren Genesis am leichtesten erklärt. In jenem einfachsten kleinen Schnörkel der offenen Schleife, welche durch einmaliges Hin- und Herbewegen der zeichnenden Feder entsteht, glaube ich die Urform zum besagten System sehen zu müssen.

Schon früher finden sich diese Schleifchen aneinander gereiht als Füllung verwendet. Ein deutliches, wohl noch aus dem 14. Jahrhundert stammendes Beispiel haben wir an dem Rahmen einer Miniatur (David mit der Harfe) in einem Gebetbuche der Haager Bibliothek;[1] ein ebensolches aus viel späterer Zeit giebt uns das nur flüchtig ausgeführte erste Blatt aus einer Bibel derselben Bibliothek.[2] Hier sehen wir die kleinen Federstriche an Stellen, wo sich sonst kolbenförmige Blättchen zeigen, welche eben durch farbiges Ausfüllen der Schleifchen entstehen. Diese meistens grünen Blättchen gesellen sich einer mit der Feder gezogenen Spirale oder Wellenlinie zu, füllen den Raum zwischen den Windungen aus. Die Linie erhält so den Aspect einer kalligraphisch behandelten Ranke. Diese Hauptteile des Ornaments verbinden sich nun bald mit einigen Elementen aus der s. g. Dornblattornamentik. Goldene, dreigeteilte Blätter bilden die Abschlüsse der Spiralen und Rankenlinien.[3] Auch mit Teilen aus anderen Systemen vereinigen sie sich. So erscheint der Typus auf einem Blatt aus einer Utrechter Hs.,[4] sich wo am Abschluss des Hauptzweiges eine Knospe entfaltet, welche einer zweiten Gattung von Ornamentformen angehört. Sorgfältiger behandelt ist es in der, mit älteren Elementen vermischten Randleiste eines noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Holland entstandenen Gebetbuches.[5]

Kleine Ranken, dieser Gruppe angehörend, finden sich ebenso wie schon im 14. Jahrhundert die Dornblattzweige in Frankreich,

---

[1] Nr. 133 E 19.
[2] Hs. Y. 402. Taf. IX.
[3] In dieser fertigen Gestalt verweise ich als bestes Beispiel auf Abbild., Taf. VIII.
[4] Brüssel, Bibl. de Bourg. Ms. 8929. — 31. Bl. 156; (der Codex stammt aus einem Karthäuserkloster in Utrecht).
[5] Ebenfalls in Brüssel, Bibl. d. Bourg. Ms. 21696 vergleiche Abbildung (S. 22).

häufig an den Ecken der Bilderrahmen, oder wachsen auch aus der Mitte der Seiten heraus. Beispiele: zuerst im Gebetbuch der

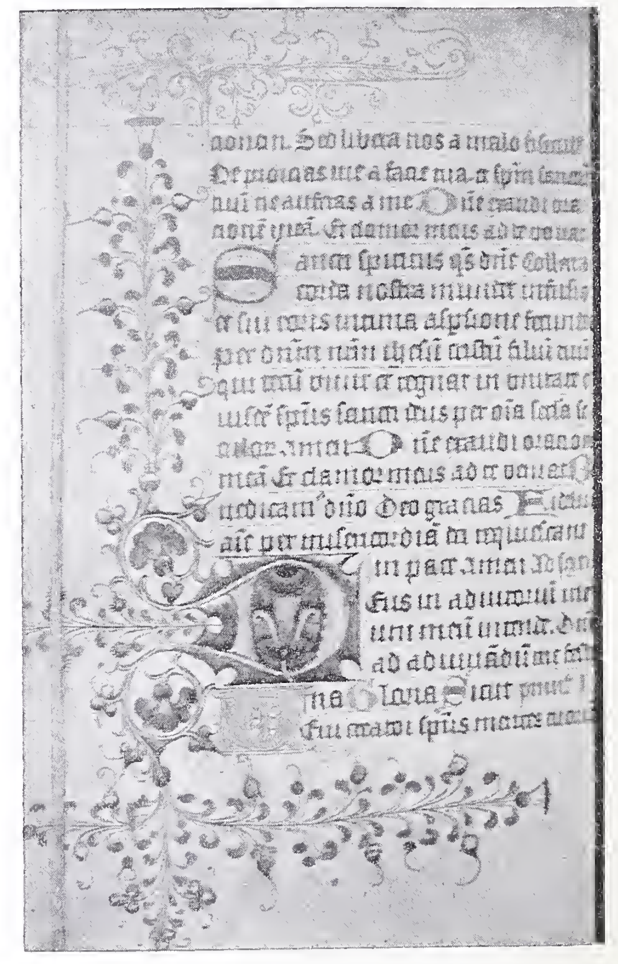


Abb. 1. Hs. der Bibl. Royale in Brüssel.

Maria von Gelder [1] in völliger Ausbildung, sehr schöne Specimina, an einigen Miniaturen einer holländischen Bibel in München [2] und

---

[1] Kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. germ. quart. 42.
[2] C. Gm. 1102 Abb. 5 S. 51.

in einem vorzüglich ausgestatteten Gebetbuch im Haag.[1] Die Rankenschnörkel sind hier überall schwungvoll hingeschrieben, die Blättchen olivengrün koloriert.

Ausserhalb Holland trifft man den betrachteten Typus in Frankreich, soweit ich dies ermitteln konnte, nicht, in Flandern sehr selten; häufig dahingegen am Niederrhein und in Westphalen. Als Beleg hiefür citiere ich nur das Missale der Paulinischen Bibliothek zu Münster.[2] Mühelos könnte man vom ersten Drittel des 15. Jahrhunderts an aus den genannten Gebieten eine ganze Reihe dieser Gattung angehöriger Handschriften aufstellen, jedoch reichen für unseren Zweck die angeführten Beispiele aus. Wo man die Art über die Mitte des Saekulum hinaus verfolgt, findet man allmählich verschlimmernde Rohheit und dilletantenhafte Ausführung. Nach der siebziger Jahren scheint sie selten zu werden, wenigstens wüsste ich dann keine Belege mehr anzuführen. Für das Verhältnis zum Auslande interessant ist noch, dass wir sie mit etlichen anderen italienischen, flandrischen und französischen Systemen zusammen in dem merkwürdigen s. g. Musterbuche für Miniaturmaler, welches die Münchener Staatsbibliothek bewahrt, vertreten finden.[3] Der Fall ist wichtig, weil in diesem s. g. Musterbuche alles Mögliche zusammengetragen ist als gleichberechtigt und wert zu verwenden. Das Heftchen (26 Bl. Perg.) entstand nach späteren Inschriften, wohl örtlich und zeitlich in der Nähe des Grafen Eberhard V. von Württemberg, welcher seit 1495 regierte. Wir haben also ein Dokument in Händen für den Weg, dem entlang solche Ornamentsysteme zur Verbreitung gelangten und zugleich den Spezialbeleg für die Absicht des Illuministen, auch diesen fremden Typus gelegentlich in seinem Lande anzubringen.

---

[1] Museum Meerm. Westhr. 12. 8⁰.

[2] Nr. 347 d. Staenderschen Catalogs, welches in der Miniatur viel nach Köln hinweisende Züge hat. Bespr. von Nordhoff. «Die Kunstgeschichtl. Bezieh. d. Rheinl. und Westfalen.» In der Zeitschrift für Altertümerfreunde des Niederrh. S. 85 ff. Anmerkung 23. — Lichtdrucke nach einschlägigen westfälischen Exemplaren in «Die Kunstdenkmale im Kreise Lüdinghausen» 1893. S. 66.

[3] Cod. iconogr. 420. cml. 45 vor allem Bl. 10 u. 20, vgl. auch Wattenbach, Schriftwesen u. s. w. S. 368.

Eine andere Frage bleibt, ist diese Schmuckfassung in Holland entstanden oder dorthin importiert als etwas Fertiges. Ich glaube, man kann dies, nachdem sich weder in Frankreich noch in Flandern bedeutendere Gruppen von Handschriften herausschälen, wo dieselbe früher als bei den von uns erwähnten ersten Beispielen in Anwendung kommt, zu Gunsten von Holland entscheiden. In Frankreich umspinnen die goldenen Spitzblättchen und das Dornblatt die Textspalten.[1] Flandern geht früh eigene Wege. Deutschland zeigt einerseits Einfluss von Frankreich, andererseits kultiviert es einen besonderen Typus, auf den wir zurückkommen werden. Wo sich die besprochenen grünen Blättchen zeigen, da sind sie aller Wahrscheinlichkeit nach eben von Holland aus importiert. Nur in England fand ich wenigstens gleichzeitig Beispiele dieses Systems, dort in Vereinigung mit der englischen Variante des Dornblattes (dem sogen. pine-apple stile).[2] Freilich beweist dies nicht, dass die holländischen Illuministen von dorther ihre Grundform bezogen, auf die Möglichkeit aber sei hingewiesen.[3]

Schliesslich ist ja sicher die Grundidee des Systems keine andere, als die der Dornblattornamentik; es ist eben nur ein billigeres Surrogat für die reiche Goldfüllung der Ränder. Das teure Gold würde in Holland, wo fördernde Maecene fehlten, nicht bezahlt. Die Raumfüllung mit goldenen und farbigen Punkten ist ein in den meisten Systemen wiederkehrendes Princip, welches nicht verschwand, bevor die am Ende des 15. Jahrhunderts üblich gewordene Goldgrundierung an die Stelle trat.

Der Bequemlichkeit halber nennen wir diesen Typus A.

---

[1] Der Ornamentstypus, welcher im Goldflitter der «heures du duc de berry» gipfelt, wiederholt sich ja roher und schlechter in der Mehrzahl der französischen Hss., bis, aus den wechselseitigen Einflüssen mit Flandern vielleicht, dann ein zweiter Stil in der französischen Hs. ornamentik hervorgeht.

[2] Vgl. Palaeographical Society Series II Taf. 201, 251.

[3] Beziehungen zwischen Holland und England nachzuweisen, dürfte nicht schwer halten, wenn man sich überlegt, wie rege der Schiffsverkehr war. Für wichtiger als diese Fischerbeziehungen müssen solche immerhin auf einen bestehenden Contact hindeutende Vorgänge wie die Vermählung der Gräfin Jakobaea mit Humphrey von Glocester angesehen werden. Hauptsächlich aber sind für das 14. Jahrhundert die Beziehungen der Höfe eng. Wilhelm III. und Wilhelm IV. unterhielten regen Verkehr. Vgl. Block II, 72.

Auf ganz verschiedenen Principien beruht eine zweite Hauptabteilung des Handschriftenschmuckes. Ich habe das Zierleistenmotiv im Sinne, welches von Rudolf Kautzsch kurz als aus „phantastischen Knospen, Blumenkelchen und Zapfen“ zusammengesetzt, charakterisiert wird. [1]

Hier können wir vorwegnehmen, dass es in Holland nicht zuerst entstanden ist. [2] Kautzsch nennt an der citierten Stelle Frankreich als Stammland, jedoch auch nur vermutungsweise; dabei werden wir uns vorläufig wohl beruhigen müssen. [3] Für unsere Zwecke fällt der ursprüngliche Entstehungsort weniger ins Gewicht. (Ich konnte in den nördlichen Niederlanden vor dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts diesen Typus nicht feststellen. Zu dieser Zeit aber findet er sich in ganz Deutschland schon, in Flandern kam er eigentlich nie recht zur Entfaltung; es bleiben nur für die Annahme eines Importes vom Rheine her schwerwiegende Gründe.) Mit den Fragen nach seinen Grundformen, wann und wo er in Holland zuerst nachweisbar ist und wie lange er sich dort erhält, werden wir uns zu beschäftigen haben.

Das Grundmotiv ist die Verbindung des, schon gleichzeitig mit Typus A zu beobachtenden, Distel-Akantusblattes mit einem als Wellenlinie oder Spiralranke gebogenen Stengel. Um einige Grade weiter als A ist diese Fassung B von der kalligraphischen Auffassung der Ranke entfernt. Die dünne Stengellinie, die letzte Reminiscenz an die zeichnende Feder ist verschwunden. Mit bewusstem naturalistischem Bestreben aber hat diese Bildung wenig zu thun. Nicht auf Nachahmung in der Natur vorkommender Gebilde wird hier abgezielt, sondern es sollen phantastische Formen sich den Gesetzen der Symetrie und Eurythmie fügen; sie gewinnen dabei das Körperliche der wirklichen Erscheinungswelt. Die

---

[1] Kautzsch, Einl. Erörter. u. s. f. S. 49.

[2] Die Grundelemente zu diesen Zierformen hat das Mittelalter ja überhaupt nicht erfunden. Wir haben hier immer noch mit den traditionellen Blütenkolben (der Nachtschattenblüte ähnlich) zu thun, welche sich schon in römischer Zeit ganz in dasselbe System eingefügt nachweisen lassen. Vgl. Riegl, Stilfragen, Fig. 130 S. 250.

[3] Auffallend ist nur, dass sich, wenn dort entstanden, der Typus gerade in Frankreich nicht ausgebildet zu haben scheint. Diese Ausbildung wird doch wohl in Böhmen gesucht werden müssen.

logische Konsequenz der stets wachsenden Fähigkeit, Erscheinungen naturwahr wiederzugeben, war freilich, dass der Sinn für rein ornamentale Gebilde sich gegen Ende des Jahrhunderts in den Niederlanden zeitweilig ganz verlor. Im Typus B aber kann man wohl den Abschluss einer früheren Epoche, nicht die Vorstufe zu einer bewusst angestrebten neuen sehen. Man verzeihe mir diesen Exkurs, es schien mir nötig, so kurz als Möglich das Verhältnis, worin diese Ornamentsphase einer naturalistischen gegenübersteht, zu präcisieren.

Was nun die Zeit des Vorkommens anbelangt, so können, wie gesagt, getrennte Bestandteile schon in den ersten Dezenien des 15. Jahrhunderts beobachtet werden. Fertig erscheint uns Typus B zum erstenmale in dem Pontificale der Utrechter Universitätsbibl.,[1] welches durch die wohl richtige Coniectur von Moll[2] um das Jubeljahr 1450 anzusetzen ist.[3]

Nach der Mitte des Jahrhunderts müssen wir bis zum nächst datierten Beispiel dieses Stiles einen Zeitraum von mehr als 10 Jahren übergehen. (Künftige Funde werden den Zwischenraum mit Belegen ausfüllen können; die Sache bleibt dadurch im Wesentlichen unverändert.) An diese Stelle kommt dann eine sechsbändige Vulgata der Universitätsbibliothek in Utrecht,[4] welche zwischen 1464 und 1476 entstanden ist, und da die verschiedenen Teile starke Unterschiede im Schmucke zeigen, wohl jeweils nach Fertigstellung eines Bandes ausgemalt wurde. Die

---

[1] Universitätsbibl. Catal. von Tiele Nr. 400. Leider war das am meisten charakteristische Blatt, weil stark verwischt, schwer zu photographieren.

[2] Er schliesst die Datierung aus den Ereignissen, welche sich in den Randleistungen von Bl. 16 verso. abspielen. Der Codex gehörte später S. Maria in Utrecht, dass er in Utrecht ausgemalt wurde, ist damit nicht bewiesen.

[3] Es zeigen sich in diesem Codex auch andere Elemente. Man vgl. die Beschreibung und nicht gerade charakteristischen Abbildungen bei Moll in Taurel's Chr. K. S. 96 ff.; die Gründe, welche Moll anführt, um die holländische Provenienz zu beweisen, sind nicht stichhaltig; freilich habe ich keine Veranlassung, das Buch für importiert zu halten.

[4] Catalog Dr. Tiele Ms. 31 Perg. 54.2×38.2 cm.; Spalten, nicht paginiert, grosse gotische Minuskelschrift. Die Handschrift ist schlecht erhalten, ganze Ränder, die meisten miniirten Initialen sind herausgeschnitten.

Hs. bietet den ausserordentlichen Vorteil, erstens datiert, zweitens lokal gesichert zu sein, indem nämlich der Kolophon eines jeden Bandes in gleichzeitiger Schrift uns lehrt, dass sie hergestellt wurde. „In domo que vocatur domus clericor vel fratru zwollis.“ (Im ersten Band ist hinzugefügt, „anno domini millesimo sexagesimo qrto in pfesto sce katherie.“)

Ausser mancherlei Varianten von anderen Systemen geringerer Bedeutung in den verschiedenen Bänden findet sich unser Typus hauptsächlich in dem leider, seiner guten Ausführung halber, stark beschädigten Band II. Dieser ist auf 1467 „circa festu beate agnetis . . .“ datiert. Auf dem trefflich erhaltenen Blatte 1 wachsen die oben besprochenen Gebilde aus der Initiale heraus.

Der Pergamentgrund zwischen den Biegungen der Stengel und den Blütenkolben sichtbar, ist mit Goldknöpfchen (rund und kolbenförmig) als „jeu de fond“ belebt; nach unten hin offenbart sich hier schon eine Mischung mit ornamental angeordneter, aber naturalistisch gebildeter Akelei. (Dieselbe Verbindung wie sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch in Oberdeutschland auftritt.)[1] Bei den verschiedenen Typen, welche sich sonst noch in den anderen Bänden zeigen, bleibt aber doch B der führende; von den übrigen sei nur bemerkt, dass sie in niederdeutschen Handschriften häufig, in den meisten holländischen aber gar nicht zu finden sind. Typus A kommt in dieser Bibel nicht vor.

Diesem Codex ornamental am nächsten steht ein Gebetbuch der Kgl. Bibliothek des Haag.[2] Auf dem ersten Vorsetzblatte lesen wir: „hoert toe sinte . . . gelegen binnen zwolle ende is onder die bewaringhe zusters . . . buerbancks en het is ghescreven van oeren leven broter wonende toe alberghen in die Twente van Sinte aug . . .“

Leicht erkennt man denselben Typus. Ich möchte nur

---

[1] Man vergleiche das Randornament aus dem Tegernsee Missale v. 1460 der Münchener Hofbibliothek. Abgebildet bei dem Aufsatze von Berth. Riehl in der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins, Jahrg. 46 Heft 4, S. 30.

[2] Ms. 133 F. 6. Leider genügte meine Aufnahme nur zur Reproduction eines kleinen Ausschnittes. Abbild. 20. S. 92.

kurz darauf hinweisen, dass in beiden besprochenen Büchern auch die Farben, licht und blass, grosse Verwandtschaft aufweisen und dass beide in Klöstern entstanden sind, welche der Windesheimer Congregation angehören. Auf diesen Umstand näher einzugehen, muss ich mir für ein weiteres Kapitel vorbehalten. Von sonstigen Beispielen dieses Typus der Ornamentik muss ich hier auf die eine Bibel [1] in Wien verweisen, die vielleicht noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehört. Das System findet sich eben dort an etlichen Stellen in Varianten und zahlreichen Abwandlungen aber ausgezeichneter Linienführung.

Zum Schlusse erwähne ich noch ein reiches Gebetbuch in München,[2] welches der Prinzessin Sybilla v. Cleve gehört hat [3] und sicher erst im Anfang des 16. Jahrhunderts gemalt sein muss. Unser System zeigt sich vor allem Bl. 14, Bl. 29; hier findet sich auch, was bei den reicher ausgestatteten Büchern dieser Gruppe oft der Fall ist, die Verzierung mit den parallel von den Initialen aus nach beiden Seiten hin geschwungenen goldenen Stengeln, an deren Spitzen sich Blumen in naturalistischer Farbengebung befinden.[4] Die Blumen bleiben aber ornamental angeordnet und sind auch nicht mit einem Schlagschatten vom Grunde abgehoben, wie dies in Frankreich schon in dem übrigens streng symetrisch gehaltenen Schmuck des Gebetbuches von René II. (Bibl. nat. Lat. 10532) der Fall ist.[5]

Weitere Beispiele würden wiederum nur ergänzenden Wert haben; wir sehen davon ab und resumieren. Typus B zeigt sich in den nördlichen Niederlanden in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuerst (selten, Wiener Bibel); behauptet sich aber bis in das folgende vereinzelt und bildet eine zusammenhängende Gruppe, in den östlichen Niederlanden, (Zwolle und Albergen).

---

[1] Wien, Hofbibliothek 2771—2772. Die Grundidee bleibt gleich; nur ist sie hier reicher entfaltet.

[2] Staatsbibliothek Cod. Gm. 84 Cim. 170; Pergam. 372 ff. 3 blanco; im niederrheinischen Dialekt; manches spricht für eine Entstehung in Cleve. Darüber siehe unter S. 96 ff. Abbild. 21 u. 22. S. 95.

[3] Tochter Johann III. von Cleve, vermählte sich 1527 mit dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen.

[4] So schon früher in dem schönen Brevier Nr. 70 der grossherzogl. Bibl. in Darmstadt.

[5] Woltm. und Woerm. II, 83.

Wir kommen so zum dritten Typus C, welcher m. A. n. einen Umschwung in den Einflüssen, welchen Holland offen stand, bekundet. Einer Entstehungsgeschichte, sowie peinlich genauer Beschreibungen, bedarf es hier nicht. Es handelt sich um eines der bekanntesten Systeme. In Werken wie Noël Humphrey, Tymms und Wyatt, in Westwoods Paleographia sacra Pictoria, Labitte, Middleton u. a. ist es zur Genüge abgebildet.

Nur die Hauptdifferenzen mit B wollen wir beleuchten. Die Symetrie oder doch wenigstens die Responsion ist hier aufgegeben. Die viel verzweigte Distelranke, welche die Formen jenes in der Spätgothik in allen Kunstzweigen wuchernden Motivs angenommen hat, das bald Kriechwerk, bald stilisiertes Laub genannt wird, geht ohne äussere Begründung von einem Eck des zu verzierenden Blattes aus und verästelt sich um die Bilderrahmen der Bücher. Die unsymetrische Anordnung fällt zunächst auf; dann aber muss bemerkt werden, dass von nun an wirklich selbständige naturalistische Elemente sich mit den stilisierten verflechten. Die Blumen und Blattzweige in natürlichen Farben sind nicht mehr dem substanziellen Teile der Ornamentranke untergeordnet, sondern es verbinden sich beide Gattungen ebenbürtig. Die Drôleries werden zwischen dem Geästel immer häufiger.[1] Das Ganze hat den Charakter des in Frankreich und Flandern früher nachweisbaren (gegen die 20iger Jahre) dort schon völlig ausgebildeten Randleistensystems, welches auf die Dornblattverzierung folgend, der späteren sogen. burgundischen Weise (den auf Goldgrund ohne ornamentale Anordnung gestreuten Blüten) vorangeht; kurz eine fremde Mode ist fertig herüber genommen, wird beibehalten und fortgeführt, bis auch die darauf folgende, ebenso eingedrungen, adoptiert wurde. Sie ist in Holland an zahlreichen Beispielen durch die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts zu verfolgen. Wir werden später sehen, dass es beim Ornament nicht blieb; die ganze Formenwelt der künstlerisch und politisch überlegenen burgundischen Länder findet sich nach 1450 im Norden in roher Kopie. Dieser Typus C wird

[1] Vgl. für den Uebergang das um die Mitte des Jahrhunderts zu datierende Gebetbuch der Kgl. Bibl. des Haag AA. 187. Vgl. ferner Abb. 19. S. 88.

in holländischen Handschriften, zum ersten Male in grösserer Verbreitung, nachweisbar in der Produktion eines einzigen leicht kenntlichen Zeichners, den wir später des Näheren besprechen wollen. Nach stilistischen und kostümlichen Merkmalen kann man sich seine Thätigkeit nicht früher denken als um die Mitte des Jahrhunderts. Da die Typen A, B, C, alle auf kürzere oder längere Zeit nebeneinander vorkommen, ist ein Mischtypus besonders bei rohen Exemplaren selbstredend zu verzeichnen. Den Beleg für C und A giebt ein Horar von 1464 oder 1465,[1] während im obengenannten Utrechter Pontificalbuch B, und C, nebeneinander vertreten sind. Gute Beispiele für die spätere Ausgestaltung von C geben die Horarien AA. 155 und AA. 127 der Kgl. Bibl. des Haag ab, aus dem Ende des Jahrhunderts, worin zum Teil auch schon jene in farbigen Rauten und Dreiecken ausgeführten Gründe erscheinen, welche in Flandern und Frankreich als die direkten Vorstufen zu dem des öfteren genannten malerischen Goldgrunde, mit aufgestreuten Blumen, anzusehen waren.

Zur allgemeinen Orientierung können diese Typen genügen, Varianten und vollständige Entartungen zu besprechen würde zu weit führen. Es sei zum Schlusse nur noch einmal betont, dass sich Typus B hauptsächlich in den holländischen Drucken des 15. Jahrhunderts erhalten hat, worauf auch Kautzsch schon hinwies.[2]

III. KAPITEL.

Bibel-Handschriften des 15. Jahrhunderts.

Chronologisch eröffnet im 15. Jahrhundert eine Handschrift der Brüsseler Bibliothek[3] die Reihe. Eine grosse holländische Bibel in zwei Bänden, die Notiz enthaltend: „Anno Dmi. Millesimo quadringentesimo tercio feria qr̄ta in

---

[1] München, Staatsbibliothek C. Gm. 103 c. c. pict. 123.
[2] Erörterungen etc. S. 49.
[3] Bibliotheque royale Ms. 204—205 gr. Folio.

die cinerū hec biblia est finita in quatuor volumibs̄ .... p. manus henrici de Arnhem ....“ Zweimal im Codex in gleichzeitiger Schrift erwähnt „Pertinet ad Carthusienses pp. Traiectu“. Der Schmuck des in grosser prächtiger Minuskel geschriebenen Buches besteht nur in den sehr grossen, ornamental verzierten Initialen (ein J von 34,2 cm Höhe). Auf dem blau und goldenen Grund der Buchstabenkörper schlingen sich weisse Epheuranken, die Contours der Buchstaben sind von den üblichen blau und rot alternierenden Federschnörkeln umsponnen; ihre Enden schliessen mit einem goldenen Dornblatt ab.

In diesem Utrechter Klostererzeugnis herrscht demnach die ornamentale Tradition der vorhergehenden Periode, ein so prächtiges Exemplar, wie diese Bibel erhält noch keinen neuen bildlichen Schmuck.

In 1415 freilich wurde das berühmte Gebetbuch der Maria von Gelder [1] geschrieben, welches sich nicht als holländische Handschrift besprechen lässt. Der Stil der Bilder ist, wie schon Schnaase bemerkte, im Zusammenhang mit kölnischen Hauptwerken der Uebergangszeit am besten zu verstehen; die Eigentümlichkeiten der Sprache aber weisen in die Kölnische Gegend. Eigentlich „holländisch“ hat „Bruder Helmich“ nicht verstanden [2] und die Wichtigkeit, hier das sichere Werk eines Arnheimer Klosters [3] zu haben, wird dadurch beträchtlich verringert. Eine andere Handschrift, dem Stil nach den beiden ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zufallend, eine Apocalypse in Paris, von meisterhafter Zeichnung und hervorragend satter Farbengebung, giebt bezüglich ihrer Herkunft, bei Mangel an sicheren äusseren Kennzeichen zwar mancherlei Rätsel auf, kann aber da sie bisher immer „holländisch“

---

[1] Vgl. S. 22 Anm. 1. Litteratur Woltm. W. I, S. 372 Schnaase VI 408. Moll im nederl. Kunstbode v. 30. März 1874. Nr. 3 Bl. 9 Waagen im D. Kunstblatt 1850. S. 307. Zuletzt. Kautzsch, die Kölner Bibel Seite 49 u. S 38.

[2] Vgl. namentl. hiezu Kautzsch a. a. O. S. 38.

[3] Marienborn, in den Kreis der Windesheimer Congregation gehörend. Das Gebetbuch der Maria von Gelder auch erwähnt bei Acquoy. «Het klooster te W.» II, S. 245.

genannt wurde, hier nicht unbesprochen bleiben.[1] Die Bezeichnung „holländisch“ beruht überall nur auf die sprachliche Fassung des Textes in der man holländische Eigentümlichkeiten zu erkennen glaubte. Diese Voraussetzung muss aber als irrtümlich fallen gelassen werden, denn wie mir Prof. Verdam aus Leiden so gütig war mitzuteilen, besitzt der Dialekt vielmehr alle Eigenarten des Westflämischen.[2]

Nun bleibt freilich die Frage offen, ob denn Maler und Schreiber Landsleute waren, jedenfalls aber ist die Bezeichnung „holländisch“ vorläufig unstatthaft, und wird dies für den Text auch bleiben. Für die Bilder könnte man nur dann wieder daran halten, wenn sich zwischen diesen und anderen besser als „holländisch“ beglaubigten Werken enge Beziehungen ergeben würden. Solches Beweismaterial habe ich aber nicht beibringen können, und zwar ebensowenig für Flandern wie für die nördlichen Niederlande.

Aus dem Rahmen der flämischen Kunst dieser Zeit fallen die Miniaturen gänzlich heraus. Die dunkelbunte Farbenstimmung die häufig grell und schroff wirkt, das bis zur Uebertreibung starke Betonen der Licht- und Schattenwirkung durch starkes, oft ganz unvermitteltes Höhen mit Weiss. Diesen derben Naturalismus in den Gestalten und Gesichtern mit den übermässig gewölbten Stirnen dürfte man in Flandern um 1400[3] lange vergeblich

---

[1] Bibl. nat. fond. néerlandais. Catal. Huet n° 3 als «holländische Apokalypse». Ebenso bei Waagen. Kunstw. und Künstler in Paris III, Seite 341. Aus diesen Quellen führt sie Frimmel an. (Die Apokalypse in der Bilderhs. des Mittelalters S. 68. Anm.) «Pergam. Codex mit 23 Vollbildern. 29,2×19.7 cm. je den Text auf der gegenüberliegenden Seite begleitend. 25 ff. Die Schrift ist eine gothische Minuskel im Charakter des 14. Jahrhunderts. Der Ornamentschmuck auf den Textblättern ist eine sehr freie Variante zum Dornblatt, in mangelhafter Ausführung.

[2] Das Vorkommen von «ou statt oe» in «bouc, gheroupen» etc. Worte wie «bespeersen» statt «besproeien», «dievel» statt «duivel».

[3] Schon bei Waagen findet sich diese wohl richtige Datierung. Die Kostüme der weltlichen Personen gehören dem ausgehenden vierzehnten Jahrhundert an. Aber hauptsächlich die immer noch primitive Ausbildung der Landschaft und der völlige Mangel an Luftperspective macht es möglich die Entstehungszeit hinunter zu rücken. Man muss doch annehmen das einem so hervorragenden Künstler alle technischen Errungenschaften seiner Zeit zu Gebote standen. Da kommen eben spätestens nur noch die allerersten Jahre des 15. Jahrhunderts in Betracht.

suchen. Ueber diese Eigentümlichkeiten der Farbe (das fahle Grün etc.) sind Waagens Bemerkungen ganz zutreffend und es erscheint durchaus verständlich, dass er bei der Behandlung einer holländischen Bibel der Hofbibliothek in Wien (die Vorn. Kdm. in Wien. II 1867, S. 49) auf die wir in anderem Zusammenhange näher eingehen wollen (vergl. S. 56 ff.) auf die Verwandtschaft mit der Pariser Hs. anspielt. Was er von der landschaftlichen Auffassung der Bilder sagt, gilt aber eigentlich nur von dem ersten Blatt, wo wirklich eine grössere Liebe für das Landschaftliche (entlaubte Bäume, gut beobachtete Schilfrohre etc.) bemerkbar ist. Im Uebrigen ist die Landschaft doch sehr untergeordnet. Die Verhältnisse sind vernachlässigt und Spuren der alten schematischen Auffassung in den vielfach noch in der Krausenform gebildeten Wolken,[1] den regelmässig einspringenden Felsklüften deutlich bemerkbar. Dass die Figuren im Verhältnis zu den Bildern klein sind, ist aus dem Bedürfnisse nach ausführlicher Illustration zu erklären, aus Waagens Urteil aber könnte leicht die falsche Anschauung entstehen, als wäre das Figurale nachlässig behandelt. Nichts wäre verkehrter. Die Hauptbegabung des Malers, der uns als eine für diese Zeit erstaunlich selbständige Persönlichkeit entgegentritt, liegt gerade in der Darstellung des Menschen. Gestus, Gesichtszüge, Aeusserlichkeit erfasst er mit überraschender Schärfe. Es sei nur auf das Minenspiel der andächtigen und zerknirschten Zuhörerschaft bei Johannes Predigt auf dem ersten Blatte (Taf. III) hingewiesen. Auf die ausdrucksvolle Geberde seiner Hände, auf die der Taufe harrenden Sünder vor dem zweiten Kirchenthor. Man beachte ferner, wie lebendig die kleinen Scenen wiedergegeben sind, wie das Abstossen des Kahnes von der Insel Patmos (Taf. IV) durch den trefflich charakterisierten Schiffer. Der Künstler gehörte nicht zu der grossen Schar seiner Fachgenossen dieser

[1] Wo diese Gestalt der Wolken vorkommt, haben, wir es zwar fast regelmässig mit dem zweiten an der Handschrift betheiligten Maler zu thun. Der erste weit bedeutendere Künstler bildet die Wolken so wie in unserer Abbild. Taf. V. ersichtlich. Aehnliche Wolkenbildung fanden bisher in einer Amsterdamer Maerlant-Hs. vgl. S. 17. Mit dieser hat die Apokalypse manche Aehnlichkeiten in technischer Beziehung. Ganz dieselbe Deckfarbenmalerei mit glänzender Oberfläche, bei gleicher Farbenstimmung.

Periode, die uns mehr ein anmutiges graziöses Puppenspiel vorführen wollen. Er verzichtet auf die stille Linien- und Farbenharmonie, welche die vorausgehende Zeit liebte und in der markigen Belebung seiner Gestalten strebt er sogar über das hinaus, was die nächsten Jahrzehnte im Kreise der van Eyck und anderer Flamen bringen sollten. Es sind geradezu grossartige Neuerungen denen er hier Bahn bricht. Weder das bilderbuchartige Zusammenstellen der Illustration zum Texte noch das Arbeiten mit Typen, welche die Tradition geschaffen hatte, genügt ihm. Von einem Anlehnen an einen der durch das ganze Mittelalter gehenden apokalyptischen Bildercyklen wie sie Frimmel[1] aufgestellt hat, ist keine Rede mehr. Mit einem ausgesprochenen Sinn für das Wesentliche jeder veranschaulichten Textpassage versucht er einheitliche Bilder zu komponieren. Die besten (ersten 4) Blätter sind in sich abgeschlossene Kunstwerke, von dem gleichgestimmten Farbenton und den allen gemeinsamen persönlichen Zug in der Behandlung der Figuren und Landschaft, zu einer planvoll durchdachten Einheit zusammengehalten. Auch die weiteren Blätter, die von der minderbegabten Hand herrühren, stören, obwohl sie nicht nur durch die Roheit der technischen Ausführung, sondern vielmehr noch durch die vielfach verworrene, gedrängte Anordnung zurückstehen dieses einheitliche Gepräge nicht, da die Farbenwahl dieselbe bleibt.[2]

Bewundernswert ist die Kühnheit die den Meister verführte, sogar Figuren, von denen im Text nicht die Rede ist, einzuführen. So den prachtvollen Engel mit den reichschillernden Pfauenfeder-Flügeln und dem in kecker Verkürzung zurückgebeugten Kopf, der mit hochausgebreiteten Armen den Regenbogen[3] stützt, worin der Herr thront. Man erkennt aus solchen Einzelheiten am besten wie eine reiche Phantasie und ein sicher abwägender Geschmack diesem Maler ermöglichten, jedes Bild zu einem künstlerischen Ganzen zu gestalten.

Freilich den Johannes lässt er, ganz auf die linke Seite gedrängt, eine absonderlich rote Treppe zu einem wunderlichen

---

[1] A. a. O. Die Ap. i. d. Bilder-Hs. d. M. A.
[2] Man muss hier wohl an Schülerarbeiten denken.
[3] In Form der Mandorla.

Himmelsthor emporsteigen, wie es der Text verlangt, und so verbindet er auch hier wie allenthalben Primitives mit weit Fortgeschrittenem. Eben durch diese Verbindung aber ist die Handschrift ein so merkwürdiges Glied in der Entwicklungskette der Malerei, dass ich mir nicht versagen konnte, mit einigen Worten näher darauf einzugehen, trotzdem über ihre Herkunft nur Vermutungen ausgesprochen werden können. Zum ersten Male gebe ich hier die Abbildungen der wichtigsten Miniaturen, von denen bis jetzt nur die letzte (Taf. VII von der zweiten Hand) in mangelhafter Umrisszeichnung und ganz willkürlich zugeschnitten, veröffentlicht war. [1]

Die weiteren Blätter illustrieren je ein Kapitel der Offenbarung. Sie könnten unserm Zwecke hier wenig dienen und gehören in die Einzelpublikation, die dieses wichtige Beispiel der Buchmalerei vollauf verdient und die ich mir vorbehalte. Wenn die Handschrift ganz veröffentlicht ist, wird sich auch leichter Näheres über ihre Entstehungsgeschichte ermitteln lassen.

Zu den Abbildungen trage ich noch nach:

Taf. III. Die erste Miniatur der Hs. mit Scenen aus dem Leben des Evangelisten bis zu seiner Verbannung, wie häufig im mittelalterlichen Hss. eine Reihe apokalyptischer Bilder eröffnend.

Auch hier ist die Absicht, das Wichtigste im Bilde, das Leben und Wirken des Heiligen deutlich betont. Die Gothische Kirche in der Mitte oben hebt sich in ihrer grauen Steinfarbe scharf vom fahlgrünen Rasen und dem phantastisch tiefroten Himmel ab, und lenkt den Blick auf die Hauptsache. Die rote Farbe soll hier wohl nur eine Abendbeleuchtung bedeuten und ist dann nicht eben glücklich, wenn auch dekorativ wirkungsvoll. Auf andern Blättern kommt aber auch der rote Himmel vor, so auf Bl. 4. (Taf. V), wo die ungewöhnliche Farbe, phantastisch unheimlich dem schrecklichen der Geschehnisse angepasst erscheint.

Taf. IV. Kap. 1. 9—20. Der blaue Himmel wirkt im Original dicht und undurchsichtig. Die Kirchen sind zum Theil innen strahlend rot, wie beleuchtet.

Das nächste Blatt (Kap. 2), hat dieselbe Anordnung. Nur 4 Kirchen durch Schriftbänder als die von Ephesus, Smyrna Pergamus und Thijatira gekennzeichnet. Neben den Kirchen deuten jeweils wenige Personen

---

[1] In Silvestre's Paleographie Universelle Tome IV, pl. 177. Die obere Hälfte ist dort weggefallen die obere Randborte aber ungeniert heruntergerückt.

durch ihre Handlungen das: «Aber ich habe wider dich . . .» knapp an. Die Insel im Vordergrund ist weggefallen. Der Evangelist ist, wie auch fernerhin, ganz in die Vision hineingerückt.

Taf. V. Kap. III. Die drei übrigen Kirchen. Links vorne die von Sardes. Der Maler benutzt die Gelegenheit von Kap. III, 4. «Aber du hast etliche Namen zu Sardes, die nicht ihre Kleider besudelt haben . . . etc.» um seine Auftraggeber mit meisterhaften Porträtköpfen darzustellen. Aeusserst originell verwertet er die Gegensätze der halbverwesten Auferstandenen zu den prächtigen Akten der Neubelebten die ihre frühere Gestalt schon wieder zurück erlangt haben.

Taf. VI. zu Kap. IV. Das Innere der Mandorla ist leuchtend rot, der Himmel graublau, darin die sprechenden Köpfe der Aeltesten mit feinen dunkeln Linien und spärlichem Weiss eingezeichnet. Das «gläsern Meer» unten ist graugelb nach hinten dunklergetönt als Versuch von Farbenperspektive.

Taf. VII. Kap. 10. Das bei Silvestre abgebildete Blatt, vgl. S. 35. Anm. 1. Man erkennt auch in der Abbildung deutlich die von den vorigen Miniaturen verschiedene Urheberschaft.

Beispiele der holländischen Produktion, deren Herkunft sich mit mehr Sicherheit feststellen lässt, können wir aus unserem Material erst für die dreissiger Jahre des 15. Jahrhunderts beibringen. Unser Blick fällt auf eine Bibelgruppe, deren Exemplare sich einer grossen Beliebtheit erfreut zu haben scheinen. Ueber die Abfassung des Textes muss ich einiges vorausschicken.[1] Nach

[1] Im Folgenden gebe ich die Einteilung wieder, wie sie von van Druten in seiner «Geschiedenis der Nederlandsche Bybelvertaling» Leiden 1896, vorgenommen wurde. Sein Buch ist in manchen Stücken eine Kritik und Ergänzung von Le Long's Boekzaal der Nederl. Bybels Amsterdam 1732; vieles über Textentstehung und Autor bleibt zwar m. E. hypothetisch; aber die für uns wichtige Gruppierung kann man herübernehmen, zumal van Druten dabei, Ms. Solg. Nr. 8 der Nürnberger Staatsbibl., ausgenommen, sämtliche, für uns einschlägige Hss. anführt. Für die Frage, wo der Bildercyclus entstanden sein mag, welche ich endgiltig zu lösen nicht imstande war, wäre die örtliche Bestimmung des Urtextes wichtig gewesen. Gerade dafür aber sind van Druten's Gründe nicht stichhaltig. Es scheint mir zwar wahrscheinlich, dass der Autor ein Fläme war, obwohl die Thatsache, dass er die Erwähnung verschiedentlicher, volkstümlicher Bräuche mit den Anfangsworten einleitet: «Mer in enich lant en sonderlinghe in Vlaanderen hebben sy costume etc.» (v. Dr. I. Th. ist S. 90) keinen Beweis dafür giebt. Ebensogut können uns ja hier Reiseerinnerungen erzählt werden. Auch die engere Abgrenzung auf Aelst (Alost) von van Druten aus dem Aufsatz von Verdam (im Th. 16 der Zeitschr. v. Ned. Letterkunde, über H. S. Y. 401) herüber genommen, dürfte nicht haltbar sein.

van Druten's Ausführung giebt die genannte Handschriftengruppe den Text der sog. zweiten Bearbeitung der niederländischen Historienbibel, welche einem Flämen zugeschrieben wird. Der Dialekt sämtlicher, auch der sicher in holländischen Klöstern entstandenen Abschriften spricht nicht gegen die flandrische Herkunft des Originales.[1] Die Entstehung dieser Fassung des Bibeltextes, der jeweils von Abschnitten der scolastica historia unterbrochen wird, fällt um das Jahr 1360 (van Dr. Th. I ist S. 97).[2] Für uns hat dieses Datum keine sonderliche Bedeutung, da die Miniaturen damit stilistisch nie zusammenfallen; nur die Datierung der Abschriften, wo sie sich findet, fällt ins Gewicht.

In chronologische Reihenfolge gesetzt, kommen für uns nachfolgende Handschriften in Betracht.

Datiert: Hs. 9018—9022 der Bibl. royale Brüssel 1431. — C. Gm. 1102 der Hof- und Staatsbibl. München 1439.

Nicht datiert: Y 401 der Kgl. Bibl. in Haag. — Ms. 2771—2772 der K. K. Hofbibl.[3] in Wien. — Ms. 16 des Museums Meerman Westrheenen im Haag. — Ms. Y 402 der Kgl. Bibliothek im Haag. — Ms. Solg. 8 der Stadtbibl. in Nürnberg.[4]

Ueber die Orte, an denen die genannten Abschriften entstanden sein können, giebt uns leider keine gleichzeitige Notiz Auskunft. Dies aber lässt sich behaupten: Trotzdem der Urtext aus Flandern stammen mag und sich im Dialekt sämtlicher Abschriften vielleicht Spuren dieser Provenienz auffinden lassen, spricht

---

[1] So z. B. die Abschrift in O. 5 der Kgl. Bibl. des Haag. Diese wurde laut Inschrift vom Bruder Gheryt von Weesp im Kloster S. Agnietenberg bei Zwolle angefertigt im Jahre 1439.

[2] Man vgl. auch Kautzsch, die Köln. Bibel S. 73, Anm. 65. Ein Kolophon, welcher dieses Datum aufweist, kommt in den meisten Kopieen vor.

[3] Man vgl. hiezu Walther, Die deutsche Bibelübersetzung im Mittelalter III, S. 647, der die Hs. irrtümlich für sehr alt zu halten scheint.

[4] Die übrigen, bei v. Dr. angeführten datierten Exemplare Add. Ms. Nr. 30026 in London von 1426. Hs. O. 5 der Bibl. des Haag von 1439 u. s. w. sind ohne bildliche Verzierung. Sie können uns nur den Beweis liefern dass die Gattung bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts beliebt blieb. Das letzte Exemplar ist von 1479 (v. Dr. Th. I, 11 st S. 191) als erstes nimmt van Druten Ms. 16 der Bibliothek in Gent an; er setzt es noch ins 14. Jahrhundert. Auch Y 398 des Haag von van Druten um die Verzierung geschätzt, enthält nur Initialen.

in unseren Kopieen gar nichts für die Annahme, sie seien in den südlichen Niederlanden angefertigt.

Erstens haben die Hss. 9022 und Y 401 ein gleichlautendes Verzeichnis der Festtage (9018 II. Bd. Bl. 152⁰ und 153), worin die Heiligen auf die Utrechter Diözese schliessen lassen.[1]

Zweitens trägt die Miniatur in sämtlichen Exemplaren für jeden Beobachter ein von der Malerei in flämischen Handschriften verschiedenartiges Gepräge; für das Ornament gilt dasselbe.

Drittens lassen sich in Holland eine Menge von Gebetbüchern etc. stilistisch mehr oder weniger eng mit der Bibelgruppe in Verbindung setzen, während unter den Hunderten flandrischen Werken dieser Art und Zeit, welche mir zu Gesicht kamen, sich keines eng damit verknüpfen liess.[2]

Viertens kenne ich weder in flandrischen noch in französischen Historienbibeln derselben oder früherer Zeit Glieder des Bildercyklus, welcher in den Handschriften unserer Gruppe wiederkehrt.[3] Endlich wiederhole ich, dass der Text in den nördlichen Niederlanden besonders beliebt gewesen sein muss, wofür die häufigen Abschriften in holländischen Klöstern[4] uns, wenn sie auch nicht immer mit Miniaturen ausgestattet sind, Zeugnis geben.[5] Mit diesem letzen Punkte haben wir eine Frage gestreift, die von van Druten m. E. gelöst wurde und die wir hier nicht übergehen dürfen. In welchem Kreise wurde diese Gattung hauptsächlich ge-

---

[1] Willebord, Lebuin, Odulph mit der beim letzteren ausschliesslich hinzugefügten Bemerkung: «op Ste Odulphus dag des hl. confessoyrs.»

[2] Möglicherweise findet sich noch eine solche Gruppe, von deren Datierung dann freilich viel abhängen kann; vorläufig aber muss ich die Thatsachen, so wie sie sich mir zeigten, vorlegen.

[3] Auf die Cyklen der «Bible hystoriale» kann hier nicht eingegangen werden. Für die französischen Exemplare vgl. die Ausführungen bei Samuel Berger; «La bible française au Moyenâge» p. 157 ff.

[4] So die von 1426. in Hoorn besorgte (v. Dr. a. a. O. Th. I, St. 11. S. 77 u. a.)

[5] Wenn man van Drutens für die Zeitbestimmung auf 1360 u. a. beigebrachten Grund gelten lassen will, es sei nirgends eine Erwähnung der traurigen Ereignisse in Flandern nach 1360 zu finden, so könnte man andererseits dasselbe für einen Beweis gegen die flandrische Herkunft unserer sämtlichen Abschriften verwenden. Darin wären die Unglücke des eigenen Landes doch wohl noch nachgetragen. Nur scheint mir der Autor überhaupt nicht gesonnen, uns solche Geschichten zu erzählen. (Vgl. v. Dr. I. Th. i. St. 97).

pflegt? Ein Wiederholen der von v. Druten angeführten Thatsachen erscheint mir an dieser Stelle überflüssig; ich begnüge mich, auf sein Buch zu verweisen.[1] Es ist wie sich dort ergiebt, der Kreis der mit dem Windesheimer Kloster zusammenhängenden Institute, wo man für eigenen Gebrauch und für die Laienwelt die zweite Auflage der Historienbibel wiederholt abschrieb.[2] Ob freilich gerade jene prächtig ausgestatteten Exemplare, die für unseren Zweck von Belang sind, aus Windesheimer Klöstern hervorgegangen sind, ob Conjekturen über die aus diesem Kreise überlieferten Miniatorennamen des 15. Jahrhunderts zulässig wären, bleibt mehr denn zweifelhaft. Nur das Faktum kann man konstatieren, dass die genannte Congregation eine Bücherkathegorie gepflegt hat, für die ein ständiger Bildercyclus geschaffen wurde.

Hier wäre also ein Punkt, wo wir den Brüdern vom gemeinsamen Leben (resp. den Windesheimern c. s.) einen gewissen Einfluss in stofflicher Hinsicht zuerkennen müssen. Ihr fortwährender Verkehr mit Flandern, ihr wachsender Bücherabsatz und stetige Produktion im Norden haben die Popularität eines neuen Werkes schnell gefördert.[3] Vorläufig aber bleibt diese Rolle auch die einzige, welche sie dabei nachweisbar gespielt haben. Denkbar ist es ja, dass von dieser Andeutung ausgehend einmal ein Verband zwischen Namen und Denkmale, auf schlagende Beweise gestützt, zu Tage gefördert wird. Nur die Register der Klöster und zufällige Handschriftenfunde könnten vorwärts bringen. Uns ist schliesslich nur die Vorfrage über die Beschaffenheit des Bildercyclus in den auf uns gekommenen Handschriften, über das gegenseitige Verhältnis der Bücher nach Zeit und Kunstwert zu lösen möglich. —

---

[1] v. Dr. Th. I, 11 S. 176, 177, 178; die dort zusammengestellten Klöster gehören im breiteren Sinne dem Windesheimer Kreis an.

[2] Ob der Text auch schon ursprünglich von einem Manne verfasst wurde, der bald darauf bei den ersten Anfängen der Congregation beteiligt sein sollte, nämlich Jan Ruysbroeck dem Mystiker aus dem Kloster zu Groenendael bei Brüssel, scheint mir auf Grund jener späteren handschriftlichen Notiz in Ms. Y 398 allein, etwas gewagt zu behaupten; (v. Dr. Th. I, St. i. S. 169).

[3] Vgl. Acquoy, passim. Die Belege über das Kloster Groenendael und seinen Verkehr mit Windesheim seit 1402 im Th. III, S. 14.

Die obenaufgezählten Handschriften zerfallen nach dem Text in zwei Hauptabteilungen:

a. Enthalten: das neue Testament und die actus apostolorum zu sämtlichen oder einigen Büchern des alten Testamentes. Dazu gehören cd. Y 401. cd. 9022, cd. 2772. (Es sei hier bemerkt, was von Druten übergeht, dass diesen vermehrten Auflagen auch die Geschichte vom König Alexander zugegeben ist).[1]

b. Enthalten: nur einige oder auch alle Bücher des alten Testamentes.

Dazu gehören: cd. 16 Mm. Wstrh. C Gm. 1102. — cd. Solg. 8, und Y 402.[2]

Die immer zweibändigen Exemplare der ersten Gruppe sind zugleich die künstlerisch bedeutenderen. Wir können bei dieser Disposition noch hervorheben, dass innerhalb der Gruppe a. Br. Hs. und Hs. A nah verwandt sind und künstlerisch auf einer Linie stehen, während W. Hs. abweicht.

Innerhalb der Gruppe b. steht Hs. B nach Cyclus und künstlerischer Behandlung völlig allein. (Die Zusammenhänge der übrigen im Laufe der Untersuchung.) Allen gemeinsam ist: das Folioformat, 2 Spalten Schrift, Bilder in rechteckige Rahmen gefasst. Die Sorgfalt der Ausstattung steht im bestimmten Verhältnis zum höheren oder geringeren Wert der Beschreibstoffe, Papier oder Pergament. Gehen wir zur Beschreibung der einzelnen Hss. über:[3]

Br. Hs. enthält: Alexanderlegende, 2 Bücher der Machabeer,

---

[1] v. Dr. a. O. Th. I, S. 153 ff.

[2] Der Einfachheit halber bezeichnen wir von jetzt an:

Ms.	Y 401 aus der Haag. Kgl. Bibl.	als	Hs. A.
»	Y 402 » » »	»	Hs. B.
»	16 » » » Meerm. Westrh.	als	Hs. C.
»	2771—2772 aus Wien	»	W. Hs.
»	9018—9022 aus Brüssel	»	Br. Hs.
»	1102 aus München	»	M. Hs.
»	Solg 8 aus Nürnberg	»	Nb. Hs.

[3] Eine vollzählige Liste der vielen Bilder, von denen manche schon so einfache Stoffe illustrieren, dass dieselben Bedingungen ungefähr zu denselben Darstellungen veranlassen, haben wir in unseren Beschreibungen nicht gegeben.

Josephus' Zerstörung Jerusalems, Cyrus, Judith, Salomo, Eccl, das hohe Lied, Buch der Weisheit, Parab. Jesus, Sydrac.

Der zweite Band: Ezechiel, Daniel, Habacuc, Evangel. Apostelgeschichte, Briefe Pauli, Briefe Jakobi, Briefe Petri, Briefe Jud. Apocalypse, Propheten, Psalter, Cantica.[1] (Roter Ledereinband mit dem Wappen Ludwig XV.[2] Pergam. 2 Spalten, Quatern. bestehen aus 8 Blättern. 126, 181 ff. Schrift.

Auf Bl. 126 des ersten Bandes eine Notiz in zugehöriger Schrift. goth. gerade Minuskel „Dit boec hoert toe Claes peters soen en wart gescreven anno MCCCC ee en dertich.“ Damit ist die Schrift datiert; ich glaube, dieses Datum auch für die Miniaturen ungefähr annehmen zu dürfen.

Verschiedene Ornamentsysteme kommen vor. In erster Linie unser Typus A: als zweiter eine rohere Randeinfassung mit dem Distelblatt als Grundelement.[3] Ferner andere mindere prononcierte Varianten und Entartungen bekannter älterer Systeme. In den Miniaturen, die den Text fortlaufend begleiten, sie messen durchschnittlich 8×6 cm, sind drei Hände mit Sicherheit zu unterscheiden. — Eine gute zeichnerisch durchgebildete Hand, welche namentlich die Köpfe zu modellieren versteht, im perspectivischen Zeichnen die Schwächen hat, von denen sich die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts noch nicht hatte befreien können.[4] Die Farben sind, wo sich dieser Meister zeigt, hell und deckend, kreidig und ohne Gummizusatz in den Gewändern, die Gesichtsfarben der Figuren sehr hell mit weis aufgesetzten Lichtern, die Falten haben den einfachen grossen Fall der Zeit, ohne dass die Körper noch stark geschwungen wären. Die Hintergründe bestehen meistens aus sehr glänzendem Blattgold auf einer hohen Paste. Die Bäume

---

[1] Dem Inhalte nach fehlt der eigentlich erste Band; mit Genesis etc. anfangend.

[2] Die Handschrift war zwischen 1746—1770 in Paris.

[3] Vgl. die farbige Abbildung bei van Druten a. O. I. Th. i. st. S. 81.

[4] Hier wie im ganzen Buche ist zwar von den Schemen, womit sich das vorige Saeculum begnügte, nichts mehr übrig. Man sieht es ist dem Künstler um eine Art Landschaft z. B. wirklich zu thun. (Man vergleiche auf unserer Abbild. Taf. VIII.) Das Bild der untersinkenden Flotte. In dem Verdunkeln der Wasserfläche nach hinten offenbart sich ein Streben nach Luftperspektive, ob zwar die lineare Streifenbehandlung des Wassers zeigt, wie langsam solche Reste sich verloren. Auch das Interieur des zweiten Bildes hat noch die übliche Gestalt des von aussen sichtbaren Hauses, dem die Vorwand fehlt.

bildet der Mann mit dünnem Stamme und büschelartiger Krone.[1] Der gleichmässig, meistens nach hinten zu dunkler getönte grüne Boden ist von mattgelb aufgezeichneten Gräsern und Pflanzen belebt. Im ersten Band hat die so charakterisierte Hand den grössten Anteil. Sie ist weitaus die beste und sorgfältigste. Vom Blatt 77 an setzt eine völlig verschiedene Hand ein, die den ersten Band bis zu Ende illustriert. Die Bilder sind ungleich roher als die ersten. In der Landschaft stören erhebliche Proportionsfehler; ein stets wiederholter, schräg gestellter Bergkegel verrät einen etwas talentlosen Schematismus. Die viel zu kleinen Bäume aus grünen, nach unten dunkler schattierten, gezattelten Flecken als Krone und langen, dünnen Stämmen zusammengesetzt, die sehr schablonenhaften menschlichen Figuren bekräftigen dieses Urteil. Von altem, bewussten oder halb bewussten Schematismus ist hier nichts übrig; die daran erinnernden Züge kann man nur aus mangelhafter Begabung erklären. In schwere, schwarze Tintenumrisse sind die ungeschickten Puppen eingefasst; die nach demselben Rezepte immer wieder angefertigten Gesichter bestehen aus: durch zwei verbundene Tintenstriche angedeutete Augen; einen solchen schrägen Strich als Nase einen horizontalen als Mund, zwei für die Wangenfalten die nie vergessen werden. Die Gewandfalten werden einfach zu parallel verlaufenden, am Ende rundlich abgebogenen Strichen, Bewegung wird durch ungeschicktes Spreizen der Beine, Handgeberden durch ein Wegstrecken des Daumens oder Zeigefingers markiert. Was sonst an diesem Handwerker charakteristisch ist, hängt mit seiner Farbengebung zusammen. Deckend, schwer, kreidig und ohne vermittelnde Uebergänge sind ganz dunkle und schreiend helle Farben neben einander gesetzt. Vom Goldgrunde (hoch unterlegtes sehr glänzendes Blattgold) heben sich die Bergesgipfel ab, auf der einen Seite werden sie mit einem schwarzgrünen Schattenstreifen versehen; die obere Fläche wird mit einem hellgelben Lichtfleck[2] gehöht. Manchmal ist der Lichtfleck durch in den

---

[1] Willkürlich dekorativ ist seine Farbengebung nie mehr; sein starkes Rot soll eben eine Steinfarbe andeuten so z. B. auf dem ersten Bild unserer Abbild. Taf. VIII die Stadtmauer links.

[2] Wirkend wie unser Chromgelb.

Goldgrund eingestanzte Sonnenstrahlen äusserlich motiviert.[1] Ein schmutziges dunkelgrün für den Boden ist überaus kennzeichnend;[2] ebenso das ständig wiederkehrende Kostüm der Männer, ein bis an die Kniee reichender Rock, um die Hüften gegürtet, fächerförmige Schulterschirme aus Gold oder auch farbigen Stoffen. Selten wagt er sich an einen blauen Himmel, so z. B. Bl. 79 des zweiten Bandes, die bekannte Vision des Petrus andeutend; thut er es, so hat aber auch seine, nach oben dunkelblaue Luft ganz naturalistische Behandlung; „Mäandermotiv" klingt nirgends mehr nach. Ein gewisses Mass landschaftlichen Sehens ist ihm trotz aller Roheit nicht abzusprechen. Man vergleiche z. B. die naturalistisch gedachten Sturzwellen auf einigen seiner Bilder gegen die viel feinere, aber zurückgebliebene Art, Wasser anzudeuten, des ersten Meisters, dem die malerische Darstellbarkeit der Schaumkämme noch nicht eingeleuchtet hatte. Mit der Bemerkung, dass die Bilder der ganzen Serie ausserordentlich bunt wirken, können wir diese Charakteristik beschliessen. Wir nennen den Zeichner, dem wir noch öfters begegnen werden, Meister B.

Von Bl. 155 des zweiten Bandes an kann man noch eine dritte Hand beobachten. Sie illustriert (meistens nur Initialen) den Psalter und flösst weder künstlerisches Interesse ein, noch gestaltet sie ikonographisch Neues, trennt sich aber technisch so scharf, dass wir ihre Eigenart kurz hervorheben müssen. Die mittelmässig modellierten Köpfe (Landschaften kommen nicht vor) der Figuren (singende Priester etc.) sind in Schatten und Lichtern (ganz dünne, neben einander gesetzte weisse Haarstriche) strichelnd behandelt; im Typus weichen sie von den Köpfen des ersten und zweiten Meisters völlig ab.

Wir sahen in Meister B einen Handwerksmann, der an und für sich für die Kunstgeschichte wenig Nützliches lehren konnte; aus zweierlei Gründen aber ist er für uns wichtig. Erstens hebt seine Arbeit sich von den mehr allgemeinen Produktionen der Epoche durch ihre, in ganz bestimmten Schemen sich äussernde Roheit deutlich ab, so dass wir sie leicht wieder erkennen können,

---

[1] Das krasse Höhen mit gelb ist dem Zeichner aber dermassen Manier, dass er es auch ohne solche Motivierung zu thun pflegt.

[2] Vgl. Frimmel: die Apokalypse i. d. Bilderhandschriften etc. S. 26.

wo sie uns fernerhin begegnen möge. Zweitens bezieht sich auf diesen Mann eine wichtige Notiz. Auf dem dritten Vorsetzblatte des ersten Bandes befindet sich ganz unten eine Randbemerkung in sehr wohl möglich gleichzeitiger Schrift folgenden Inhaltes: „In desen boeck syn XCIX storien ende dair ysser afghemaect XLIX storien aldus blyfter noch te maken L storien. Ende hier syn in XIII fingetten ende dair ysser III af volmaect. Item Claes Brouwer heeft VI 1/2 quaert, daer syn Judith Job Salomons parabolen Ecclesiastes Cantica des wysheit boec.“ [1] — Blättert man nun so auf, dass VI 1/2 Lagen vom Ende des Bandes abgezählt werden (nach der Notiz enthalten ja diese Lagen sämtlichen Text vom Buche Judith bis zum Schlusse) so kommt man auf Bl. 77 in die zweite Hälfte vom Buche Judith hinein. Von Bl. 77 an aber ändert sich weder die Schrift, noch tritt eine neue Weise in den Rubriken auf, während die Bilder plötzlich von einer anderen Hand sind. Es ist die unseres Meisters B. Mithin wird man annehmen müssen, dass eben dieser Maler den Namen „Claes Brouwer geführt habe.

Ueber den Stil der Miniaturen wurde selbstredend im Laufe der vorhergehenden Beschreibung manches gesagt; einiges wird später separat besprochen werden müssen. Ueber das Inhaltliche sei hier nur noch nachgetragen, dass der Zweck stets ist, eine knappe Illustration des Textes zu geben. Die Hauptpersonen sind deutlich hervorgehoben, ihre Thaten so einfach als möglich anschaulich gemacht. Die Vorgänge vollziehen sich in einer mit wenigen Hilfsmitteln skizzierten Landschaft; Goldgrund ist durch beide Bände häufig; die Architektur hat schon überall, so weit möglich, richtige Grössenverhältnisse. Durchaus episch ist die Richtung, welche uns hier erscheint. [2]

---

[1] Auf dem vorletzten Blatte des zweiten Bandes liest man eine ähnliche Notiz, welche jedoch halb beschnitten, keinen Anhaltspunkt giebt. Der Vollständigkeit halber schreibe ich sie ab: In desen boec syn C ende XI storien ende dair af ysser . . . . . Item in desen boec XXIII fingetten.

[2] Die Bilderfolge wiederholt sich in den zusammengehörigen Handschriften. Freilich decken sich die Kompositionen nicht immer; bei so einfachen Problemen wie die stets dargestellten Schlachten entsteht nur eine allgemeine Aehnlichkeit. Jeder konnte da durch Verrücken

Von dieser Handschrift zum zweiten Beispiele der Gruppe ist der Weg durch den Verwandtschaftsgrad bestimmt. „Wir müssen Hs. A betrachten.[1]

Historienbibel der Kgl. Bibl. d. Haag. Perg. 40×29,5 cm, 2 Bände ff. 290 u. ff 297. 2 Spalten in weniger sorgsamen Minuskelschr. 26,1× 8,8 cm; 55 Zeilen in jeder Spalte. Lagen aus 8 Blättern bestehend, ohne Lagenbezeichnung, viele Initialen in rot und blau, andere in Gold auf farbigem Felde.

Enthält: Vol, I. Pentateuch, Jusue, Judicum, Ruth, Coninge, 4 Bücher, Tobias, Ezechiel, Danyel, Abbacuc. Zouter.

Vol. II: Judith, Esdra, Josepho, Hester, Job, Salomon Parab, Ecclesiast, Cantic Cantic, boec der wysheit, Ecclesiast, Alexander, Machab, Josephi Destruct., Evangel. und Histor. Scol, Apostelgeschichte, Epistol, Apocalypsis, Prophez. Besitznotizen kommen nicht vor.



Abb. 2. Aus Hs. Y 401 der Kgl. Bibl. des Haag.

Die Handschrift zeigt dieselben Ornamentsysteme wie Br. Hs., nur ist der Distelblatttypus häufiger. Der bildliche Schmuck deckt

---

der Zelte von rechts nach links, durch Vermehren oder Vermindern der Kämpferzahl das Gesamtbild ändern. Nur einige Hauptdarstellungen, zu denen eine gewisse Phantasie nötig gewesen war, blieben kanonisch und sind zum Verwandtschaftsnachweis geeignet.

[1] Litterarisch über diese Bibel Verdam im 16. Band der Zeitschr. «voor Nederl. Letterkunde» van Druten, passim. Für die Miniaturen Pit. a. o. S. 38.

sich bald genau, bald mit geringen Unterschieden mit demjenigen des vorigen Codex, (wo der Text übereinstimmt).[1] Aber ein weiterer Umstand lässt den Verwandtschaftsgrad, den wir bisher für den zwischen Original und Kopie oder zwischen zwei Kopieen desselben Originales bestehenden ansehen konnten, noch in anderem Lichte erscheinen. Die in Br. Hs. erkannten Miniaturmaler finden sich nämlich alle in diesem Bibelexemplar wieder. Den sichersten ersten Anhaltspunkt giebt uns Meister B; wir erkennen seine Hand in folgenden Bildern.

Bd. I; Bl. 1 u. 2, Bl. 46, Bl. 76, Bl. 91, Bl. 113 verso.

Bd. II; Bl. 17—29 verso, Bl. 87 verso, Bl. 108, Bl. 190 verso bis 290, 202 bis Schluss.[2]

Alles von ihm Seite 43 Gesagte gilt hier ebenso.

Mit derselben Sicherheit können wir ebenfalls den dritten Maler erkennen. Er illustriert auch hier den Psalter Bl. 278 Bd. I.[3] Weiterhin noch einige Initialen im zweiten Bande (Bl. 42, 200 und 200 verso). Der eigentliche Hauptmeister mit den fein modellierten Köpfen, den voll ausgebildeten grossen Stofffalten, seinen kreidigen ungebrochenen Farben im Lichte mit weiss gehöht, mit seinen Typen,[4] tritt uns im Bd. I von Bl. 1—17, in Bd. II Bl. 28 verso entgegen. Der Kompositionen, welche in Br. Hs. von ihm ausgeführt waren, finden wir eine Menge zurück, ohne sie, da sie in einem anderen Verfahren hergestellt sind, (Federzeichnung mit resoluten kurzen Strichen, dicht neben einander mit vielen Kreuzlagen[5]) mit schlagenden Gründen ihm zuschreiben zu können. (Jedenfalls sind sie kompositionell vom

---

[1] Ein Beispiel für ganz genaues Uebereinstimmen giebt das Blatt mit den ersten Bildern der Alexanderlegende am besten ab. Man braucht sich unsere Abbild. T. VIII nur unkoloriert zu denken. Varianten sind hier verschwindend gering.

[2] Nicht wohl wird man Pit. beistimmen können, wo er diesem Zeichner nachsagt: «. . . . . le dessin est toujours bon, mais les couleurs sont lourdes et opaques» (S. 39). Abb. 2.

[3] Die singenden Priester und Mönche mit den strichelnd behandelten Köpfen, den Lichtern in weissen Haarstrichen aufgesetzt, geöffneten Mund und weiss, sichtbaren Zähnen, sind unverkennbar.

[4] Mit grossen Nasen und breit gebildeten Wangen.

[5] Kautzsch. Kölner Bibel. Er streift unsere Bibelgruppe und verbreitet sich besonders über dieses Verfahren. Gold ist in Nimben u. s. f. angewendet.

gleichen Vorbilde abhängig). Der Meister der Federzeichnungen, gleichviel, ob er nun mit dem erstgenannten identisch sei oder nicht, giebt den Bäumen büschelförmige Kronen, auf hie und da korrekt verzweigtem Stamme; den Boden behandelt er ohne viel pflanzliches Detail mit dunkel parallel schraffierten, kantigen Terrainabsätzen; selten lässt er sich auf Fernwirkungen ein; meistens schneidet der Boden nach hinten glatt ab und vermitteln nur einige niedere Bäume auf dieser Kante stehend, die Ver-



Abb. 2a. Aus Hs. Y 401 der Kgl. Bibl. des Haag.

bindung zwischen Erde und Luft. Die menschliche Figur bleibt etwas hölzern, namentlich wenn sie grösser sein soll; sein Faltenwurf geht nur in grossen Zügen.[1] Abb. 2a.

Haben wir auf diese Weise den engen Zusammenhang von Hs. A und Br. Hs. ins Licht gestellt, und wird infolge dessen zu Anfang der dreissiger Jahre auch Hs. A entstanden sein, so wollen wir jetzt von Hs. A ausgehend, weiteren Beziehungen nachforschen. Zu diesem Zwecke empfiehlt es sich, solche Bilder

---

[1] Die Hand geht im ersten Bd. von Bl. 3 an auf jeder Seite bis Bl. 46, Bl. 47—76, Bl. 77—91, 94—113 verso, dann noch Bl. 114. Im II. Band Bl. 69—84 verso Bl. 109, verso 141.

aus dem Kreise herauszugreifen, welche der künstlerischen Gestaltung durch die Beschaffenheit der Stoffe eine komplizierte Aufgabe stellten, einmal aber zu einer, einigermassen befriedigenden Form mühevoll ausgebildet, zäh an derselben festhaltend, ständig, wie heut zu Tage gewisse alte Cliché's, in den Büchern zurückkehren. Pharao's Untergang im roten Meere und die Jugendgeschichte Moses erwiesen sich mir als besonders dafür geeignet. [1]



Abb. 3. Aus Hs. Y 401 der Kgl. Bibl. des Haag.

Wir betrachten jetzt die schon von Kautzsch [3] in Kürze beschriebene M. Hs. Der erste Blick genügt, um die technische Verwandtschaft mit dem vorbeschriebenen Exemplare im allgemeinen zu erkennen. Viel Federzeichnung in dünnen, kurzen Strichen fein schraffiert, Form und Grösse der Bilder, dann der Vergleich der oben genannten Typen führen auf die richtige Fährte.

---

[1] Der Schöpfungscyclus u. a. ändert sich einerseits immer im Detail zu sehr, andererseits ist fast immer wieder gewisse Aehnlichkeit vorhanden. Zu einem, von userem ganz verschiedenen Cyclus gehören z. B. die Genesisbilder der französischen Historienbibel Nr. 9004 der Bibl. royale aus derselben Zeit (Gottvater misst die Weltkugel mit dem Zirkel). Dieser Hs. ist eine Gruppe anzureihen.

[2] Kautzsch. Köln. Bibel S. 48.

M. Hs. Papier 39,3×26,5 cm., 154 ff. Lagen aus 8 Bl. Goth. minder gepflegte Minusk., 2 Spalten. Der Codex stammt, wie das Wappen auf dem Einbande ausweist, aus kurfürstlichem Besitze, Mannh. Bibl. Palat. Enthält 5 Bücher Mosis, Josua, Richter, Ruth. Initialen in Rot und Blau, manchmal in nachlässiger Ausführung.

Drei Hände kann man in den Miniaturen leicht unterscheiden.[1] Die am häufigsten vorkommende Hand (Bl. 1—7 und 17 bis Schluss) arbeitet in Federzeichnung, eine zweite Hand in durchsichtigen, unsicher aufgetragenen Farben, fast ohne Umrisszeichnung, malend (Bl. 7 u. 8) und eine weit bedeutendere dritte, von der die zweite Papierlage (Bl. 9 verso, 16 verso) illuminiert ist.

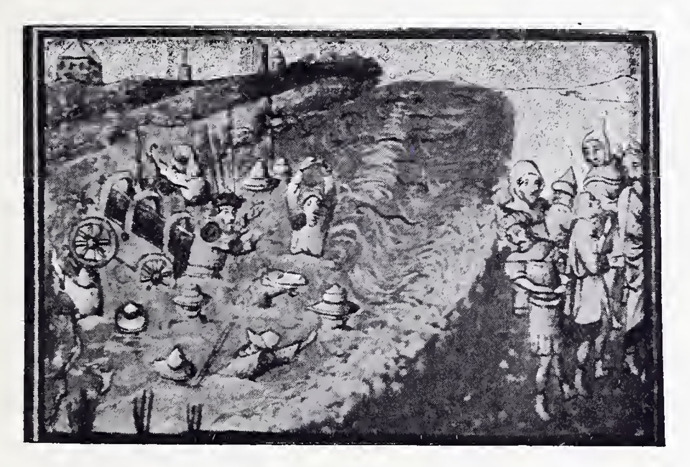


Abb. 4. Auv. Cod. Germ. Nr. 1102. München Hof- u. Staats-Biblioth.

Die erste Hand bestimmt den Gesamtcharakter der Handschrift. In technischer Beziehung erinnert die Arbeit an die Federzeichnungen in Hs. A; allein Qualitätsunterschiede [2] stossen eine Vermutung sofort um. Es ist doch nicht annehmbar, dass ein Zeichner seine Art, zu schraffieren (parallel und dichtgestellte schwarze Federstriche) nach einem Zeitraume von 7—8 Jahren zu seinen Ungunsten abändern würde zu einer zaudernden, haarigen Manier in ganz dünnen, etwas kümmerlichen Strichelchen. Freilich,

---

[1] So auch Kautzsch a. a. O. S. 48.

[2] Auch solche, die nicht bloss aus dem Preisunterschiede des Codex zu erklären sind.

die Absicht, dasselbe zu erreichen wie der erste Meister, ist deutlich; aber die Arbeit ist geringer.[1] Nun ist M. Hs. vom Jahre 1439 datiert und wir könnten an eine gut erhaltene Werkstatttradition denken. Dieselbe Vorlage aber liegt beiden Handschriften zu grunde; das wird uns durch einen Vergleich der Miniaturen von Bl. 55 verso Hs. A und 53 verso M. Hs.[2] klar erwiesen. Einen entsprechenden Beleg bilden die Miniaturen Bl. 45 verso M. Hs. und 47 Hs. A.

War die Aehnlichkeit der beiden vorigen Exemplare eine derartige, dass wir in der Erwägung, dieselben Maler in beiden Handschriften erkannt zu haben, an eine Werkstätte denken durften, wo beide Exemplare kurz nach einander entstanden, so wäre dies von der M. Hs. gesagt, durchaus nicht überzeugend. Jedenfalls können wir feststellen, dass sich hier ein Bilderkreis über einen Zeitraum von ca. 8 Jahren bewährt und gehalten hat, dass sich in der Technik so viel direkt Ueberliefertes zeigt, dass man an die ununterbrochen fortgesetzte Thätigkeit einer einzigen Werkstatt zu denken, versucht wird. Wir müssten in letzterem Falle in M. Hs. eine billigere Abschrift eines früheren Prachtwerkes sehen. Unbequem für systematische Einteilung, bei der man sich beruhigen könnte, wirkt die kleine Minderzahl der Miniaturen, welche den Text in der zweiten Papierlage begleiten.[3]

---

[1] Dass das rohe Papier einen so überwiegenden Einfluss gehabt haben sollte, kann man deshalb nicht glauben, weil nicht nur die Stricheltechnik anders ist, sondern auch die Figuren samt und sonders erheblich schlechter gezeichnet sind.

[2] Pharao's Zug durch's rote Meer. Die Komposition ist ganz dieselbe geblieben, nur etwas vereinfacht. Wie viele Bilder der M. Hs. ist auch dieses nicht reine Federzeichnung mehr, sondern an einigen Teilen mit Farbe übergangen; auch dieses ist hier nicht fertig geworden. Rechts über den Israeliten unterblieb es, nicht absichtlich. Vgl. Abb. 3 und 4.

[3] Kautzsch, Köln. Bibel S. 48 macht durch einige richtige Beobachtungen die gleichzeitige Entstehung dieser Bilder mit den übrigen wahrscheinlich und ein später zu besprechendes Gebetbuch aus dem Museum Meerman vom Jahre 1438 datiert, mit sehr ähnlichem Ornament und in mancher Hinsicht verwandtem Stil bekräftigt dies. Bedenklich bleibt trotz allem, dass mir von derselben, durch ihre vorzüglichen Eigenschaften leicht erkenntlichen Hand sonst keine Miniatur der Zeit bekannt wurde. Vielleicht bringen spätere Funde hier Aufschlüsse. Kautzsch's Angabe, die Ornamentation am Rahmen dieser Bilder fände sich auch in der ersten Papierlage, ist unrichtig.

(Abb. 5) Vertreibung aus dem Paradies, Opfer der Kain und Abel und der Brudermord, Lamech erschiesst den Kain (XVII a), Noah lässt die Taube entfliegen. Die Taube kehrt mit dem Oelzweige zurück, Noahs Tod, Tempelbau. Die Formensprache ist derjenigen der übrigen Bilder weit überlegen. Ein flüchtiges, leichtes Hinsetzen der Umrisse an den richtigen Fleck, ein erstaunliches Kompositionsgefühl; [1] Sicherheit der sehr reichen Modellierung in blassen Tönen



Abb. 5. Aus Cod. Germ. Nr. 1102 der Münchener Hof- u. Staats-Biblioth.

sind mit einem offenen Sinn für das nebensächlich-Natürliche, wie die Fusstapfen der Stammeltern im weichen Boden beweisen, zu einem Ganzen vereinigt, das bei oberflächlichem Ansehen zu wesentlich anderer Zeitbestimmung veranlassen würde. [2]

---

[1] Man beobachte nur, wie der Erzengel mit dem flatternden Mantel den Raum ausfüllt. Durch das Hinaufrücken der Figur wird alles «Gänsemarschartige» geschickt, vermieden. Abb. 5.

[2] Doch gehört Manches gerade dieser Epoche an. Der zu niedere Eingang der abenteuerlich schmucken Paradiespforte, die Unbeholfen-

Mit der nächsten, von Kautzsch besprochenen Handschrift, Solg. 8 der Stadtbibliothek in Nürnberg, hat es eine andere Bewandtnis. [1]

Nb. Hs. Pergam. 198 ff. 39,×5287, Lagen aus 8 Bl., 2 Sp. zu 55 Zeilen. Bilder 5,5×9,5. Ornament zu Anfang der Bücher die Blätter umziehend, Typus A, wie in Br. Hs. und Hs. A. Das erste Blatt fehlt und ist im siebzehnten Jahrhundert in Holland ersetzt worden, geschmückt mit breiter barocker Goldleiste und einem kleinen Bild in Sepia und Tusche, dessen Rahmen, wie die der übrigen Miniaturen verziert wurde. Abbild. einer Miniatur v. Bl. 6 bei F. G. Ghillany.[2]

Die Federzeichnung ist hier die herrschende Technik und nur die grossen Initialen je zu Anfang der Bücher sind farbig gehalten, aber sehr roh in der Ausführung. Man sieht, hier ist die Federzeichnung nichts zufälliges oder unfertiges, sondern ein konsequent durchgeführter Plan. Ein Kolorieren einzelner Teile wie in M. Hs. kommt nicht vor, wohl kommt auch in diesem Codex Gold bei Gerät und Schmuck zur Anwendung. Stilistisch entsprechen die Bilder durchaus den Federzeichnungen in Hs. A; von denen in der M. Hs. sind sie weiter entfernt. Die Kompositionen, derselben Richtung angehörend, sind bei gleichem Texte nicht immer dieselben, wie in den übrigen Hss. der Gruppe, aber die Varianten sind zu gering, um sie auf einen anderen Urtypus zurückführen zu können. Wir dürfen die Nb. Hs. unserer Gruppe einverleiben; sie wird, da sie Hs. A am nächsten steht, wohl auch noch in den beginnenden dreissiger Jahren aus derselben Werkstatt hervorgegangen sein.

Wir können unsere Gruppe am besten mit Hs. C abschliessen.

Histor. Bib. Perg. 38,2×29,2 cm., alte Paginierung CLVI ff., zwei Bände. Farbige Miniaturen + 8×6 cm, am Anfang und Schluss der Kapitel; 2 Spalten.

---

heit in perspectivischen Dingen. (Man weiss nicht recht, ist der Erzengel schwebend oder stehend gedacht.) Der Baumschlag und Anderes sprechen nicht für spätere Datierung.

[1] Kautzsch a. a. O. S. 49 Waagen. Kunstwerk. und Künstler im Erzgebirge und Franken. S. 275 nennt sie noch als Handschrift vor 1360, nach der Datierung des Textes.

[2] Index rarissimorum aliquot librorum manuscr. . . . . quos habet biblioth-publica Noribergensis 1846.

Die Handschrift fängt mit dem Buche Josua an und ist als zweiter Band zu einem verschollenen ersten anzusehen.

Enthält: 5 Bücher Mos., Josua, Richter, Ruth, 4 Bücher Kön., Ez., Dan. Cyrus, Judith, Esdra.

Auf dem Vorsetzblatt folgende Notiz: Dese duysche bibel heeft joffer Alyt lauwers ghegeve in een ewige testament voor hoer en hoere aldere en peter lauwert hair echte ma Den Covent van snte Agnete bute Nymege dat beslote cloester mit voerwaerden dat dat covent voerse dese dyssche bibel in geenre wys van de cloest' afhendich sulle make En des gelave ic prioryne voer mi en mien covent voerse dat te doen na der begeerte joffer Alyt lauwers voerse bibel den covet afhendich macten of vervrede die sal van recht de selve geve hondert franxrykssche alde schilde En dit is gesciet Jnt jaer ons heren MCCCC en vyftich op ons heren hemelvaertavent.[1] Die Ornamentik ist als eine Weiterbildung des Distelblattsystems anzusehen. Die einzelnen Blätter stehen hier nicht mehr gänzlich unvermittelt nebeneinander, sondern sind paarweise verbunden und umziehen so die Spalten. In den Miniaturen unterscheiden sich nur zwei Hände scharf; von der zweiten rührt nur ein Bild her.[2] Der Hauptanteil fällt einem Zeichner zu, den wir unschwer wieder erkennen. Man wird nicht leicht zweifeln können. Dieselbe Behandlung der Bäume, des Bodens, dieselben Kostüme und Gesichtstypen (man vergl. Wangen und Bärte) ferner der schwere Farbenauftrag, ganz dasselbe schmutzige Grün etc. Wir haben hier mit dem schon in zwei früheren Hss. festgestellten Maler zu thun, der einstweilen in der Br. Hs. als Meister B getauft wurde.[3] Demnach muss aber die Entstehung dieser Historienbibel ungefähr so wie die der übrigen in die dreissiger Jahre oder wenig später gesetzt werden. Um eine ge-

---

[1] Die Notiz liefert einiges zur Betrachtung. In den Jahren kurz vor 1453 war dieses Exemplar in der Nähe von Nymwegen; denn wenn Alyt Lauwers eine zugereiste Person wäre, würde doch der Ort ihrer Herkunft nach gewöhnlichem Brauche angegeben sein. v. Druten druckt die Inschrift S. 131 I. Th. 1 St. ab, um einen Begriff vom Preise solcher Handschriften zu geben. Man muss aber hier ein Strafgeld sicher abrechnen.

[2] Einmal im 1. Buch der Könige.

[3] S. 43. Vgl. Abb. 2.

wisse Zeitspanne hätte man schon, der oben citierten Notiz[1] nach, vom Jahre 1453 bis zum Datum, da die Hs. in den Handel kam, zurückrechnen müssen. Von den Miniaturen der Handschrift hat zunächst die Genesisdarstellung ein gewisses Interesse. Es ist hier die alte Anordnung[2] benützt, wie sie durch das ganze Jahrhundert in Holland neben der gewöhnlichen zweiten Art (die Verteilung in frei im Text stehende Bildchen) hergeht. In sieben Stock-



Abb. 6. Aus Hs. 16 des Mus. Meerman Westhreenen im Haag.

werken spielen sich die Phasen der Schöpfungsgeschichte ab. Die Komposition, der zwar wirklich im Raume spielenden Bilder, ist

[1] Es ist ja doch wahrscheinlich, dass schon die Eltern der «Alyt Louwers» diese Bibel im Besitz hatten. («...... in een ewige testament voer hoer en hoere aldere.............»)

[2] Wie beispielsw. schon in den kleinen sog. französischen Bibeln des XIII. Jahrhunderts, wonach häufig der Körper der Initiale J selbst den Grund für die Bilder abgiebt. Solche Bestimmung hat man hier nicht mehr bedacht.

so einfach als möglich.[1] Dass auch diesem Exemplare der Bibel trotz abweichender Genesis-Darstellung unsere alte Vorlage (wohl nur mittelbar),[2] zu Grunde liegt, muss bei Betrachtung von Abbild. 6 sofort auffallen. Variationen sind im Datail zu bemerken,



Abb. 7. Aus Hs. 16 des Mus. Meerman Westhreenen im Haag.

aber der Zusammenhang, die Reminiscenz, wenigstens an den alten Typus verleugnet sich nicht. Solche, einmal als gute Er-

---

[1] Hauptsächlich die am häufigsten abgewandelten zwei ersten Tage.
[2] Ich meine bloss aus dem Gedächtnis des Kopisten, nicht nach einer Vorzeichnung.

findungen anerkannte Einzelzüge, wie der Karren des Königs mit den drei Bügeln, [1] einige Stellungen der ertrinkenden Egypter, so die Schwimmversuche des Soldaten in der Mitte des Vordergrundes, sind neben der allgemeinen Anordnung (das rote Meer durchquert die Landschaft von rechts oben nach links unten) erhalten geblieben. Sicher aber ist das Bild weiter von Abb. 3 aus Hs. A entfernt als Abb. 4 der M. Hs. (Die Technik mit pastosem Farbenauftrage, die verschiedenen Bauten im Hintergrunde links, endlich die mir nicht erklärlichen Bänder, welche die Meeresufer verbinden.)[2] In der Farbe ist hier natürlich helle bunte Wirkung, statt der Färbung in gebrochenen Tönen und einfacher Palette wie bei der M. Hs. angestrebt. Dort ist das Meer bleigrau, die Ufer sandig, rotbraun, hier das Wasser selbstverständlich rot mit weissen Schaumkämmen, die Ufer im üblichen Grün gehalten.

Für die anderen Bilder des bekannten Kreises finden sich in Hs. C nicht immer Belege der Korrespondenz. Einige Typen, so z. B. die Jugendgeschichte Mosis werden gar nicht aufgenommen, andere verraten deutlich ihre Abhängigkeit von einer völlig abweichenden Vorlage. [3] Von dieser ist, wie ich glaube, eine bessere, vollständigere Nachbildung in einer Bibel in Wien erhalten, die uns das Verhältnis von Hs. C zur ersten Bibelgruppe in seiner besonderen Art erkennen lässt.

W. HS.[4] Bibel in zwei Bänden in Fol. o Perg. 341 ff. 39,8×29,7 cm. 2 Spalten von 53 Zeilen, Lagen aus 8 Blättern, goth. Minusk.

Enthält: 1. Pentateuch, Josue, Judicum, Ruth, Regum IV, Tobias, Ezechiel, Daniel, Judith, Esther, Job, Parab. Salom, Ecclesiast, Cantica, Sapient, Eccles, Joseph. d. Cyro. 2. Evangel, actus apostol, Pauli, epist. Apocalypsis, Propheticae, Libri Machabaeorum, Narratio, destructio, Jerus., Psalterium; auf dem Einbande das Wappen des Prinzen von Sav.

---

[1] Die holländische «Huifkar» (Exodus XIV 6 . . . . . . currum).

[2] Herrscht hier ein Missverständnis oder muss man an ein von diesem Arbeiter neu erfundenes Detail denken, womit etwas angedeutet sein soll?

[3] So z. B. die letzte der drei Miniaturen am Ende des Buches Genesis, nämlich Jakobs Segen und Tod, die Totenmesse und das Ziegelstreichen zu seinem Grabmal. Vgl. Abb. 7.

[4] Denis II. XXXVIII u. XXXIX Hoffmann CCLVI. Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, Braumüller 1867. 8. o S. 48 ff. v. Druten im genannten Werke Passim. Walther. Die deutsche Bibelübersetzung III, 647.

Nach dem Index folgt, auf Bl. 6, der Prolog, eingefasst von einem Rankensystem, das — obwohl reicher denn gewöhnlich ausgestattet — unserem Typus B der Ornamentik angehört.[1] Bl. 8 verso und 9 weichen in der Behandlung der Farbe und Zeichnung so sehr vom Uebrigen ab, und bieten so wenig für uns Einschlägiges, ausserdem dürfte auch ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zur Hs. so fraglich sein, dass wir sie hier übergehen können.[2] Bl. 10 fängt die eigentliche Illustration an. Ein Streifen durch Goldstriche in 8 rechteckige Felder geteilt, nimmt die sieben Schöpfungsphasen mitsamt einem Stifterbilde auf. (Ein Bischof mit grünem Pluviale und grüner Mitra ohne Nimbus empfiehlt der links thronenden Madonna einen vor ihr knieenden Kanoniker.) Auf dem Stamme des J (Anfangsbuchstabe der zweiten Spalte) wächst der Baum des Lebens, als Apfelbaum gestaltet, zu den beiden Seiten Adam und Eva (eben erhält Adam den Apfel) am Baumstamme ringelt sich die Schlange mit menschlichem Gesicht empor. Von Bl. 49 verso an gehen die Miniaturen weiter, dann in steter Folge, mit drei über einander gestellten Bildern zum Ende des Buches Genesis ansetzend. — Der Tod und Segen des Jacob, die Totenmesse, die Vorbereitung zum Grabbau. — Die Jugendgeschichte Mosis wurde also nicht illustriert. Die nächsten Bilder, ein Opfer, Schlachten etc. zum Buche Leviticus, bieten an sich nichts Bemerkenswertes. Die Typen sind nicht neu, obwohl auch nicht mit einem Bilde der vorigen Bibelgruppe zusammen zu stellen. Bl. 129 verso, zum Schlusse von Deuteronomium, erwähne ich noch die aussergewöhnlich grosse Miniatur: „Moses auf dem Berge Nebo“ (19 1/2×0,6 cm hohes Format) in der des Künstlers beste Qualität die zarte Farbenbehandlung bei zerstreutem Licht, vorzüglich zur Geltung kommt. Sämtliche Bilder herzuzählen, wäre überflüssig; zu unserem Zwecke wird dieses Material ge-

---

[1] Vgl. S. 25 ff. Abb. 22. S. 95.

[2] Vgl. Waagen's Beschreibung; auf Bl. 8 Gott Vater auf einem gothischen Thron braun gezeichnet in ein Rund von Pinselgold, das Ganze in rechteckigem, das ganze Blatt einnehmenden schwarzen Felde mit locker aufgelegten Blumen dekoriert; mässige Arbeit. Bl. 9 die Sphären und der Tierkreis in quadratischem Felde, darüber Gott Vater in gothischer Kapelle thronend. Die Zwickel des Quadrats von roten und blauen Cherubim ausgefüllt.

nügen. Auch in dieser Handschrift lassen sich einige Hände unterscheiden. Vorherrschend im ersten Teile sind zwei; — beide fein in der Modellierung — die erste steifer in den Formen (Falten z. B.) und schwerer im Farbenauftrage, die zweite seltener und leichter zeichnend, lichter in den Farben (ein blasses Violett und blasses Grün) und der Karnation. Diese erkannte schon Waagen richtig als „die gute, im Fleische blasse Hand".[1] Von der ersten haben wir ein Beispiel in den Genesisbildern; die zweite wird man



Abb. 8. Aus Hs. 2771 der Hofbibl. in Wien.

zuerst in der Initiale mit Adam und Eva sehen müssen. Im zweiten Teile kommen einige sehr gute Bilder von Hand 2 oder noch einer dritten Hand vor.

Der ganze Codex ist, soweit die Malerei der beiden genann-

---

[1] Auf genaue Unterscheidung mit Seitenangabe muss ich wohl oder übel verzichten, da eine solche ohne genügendes Abbildungsmaterial zwecklos bleibt. Abbildungen aber sind von Wien nur mit den grössten Schwierigkeiten zu haben.

ten Meister zu verfolgen ist, mit glatt behandelten, bei Hand 1 hie und da etwas kreidigen Deckfarbenbildern ausgemalt. Federzeichnungen wie etwa in Hs. A oder M. Hs. kommen in den beiden Bänden nicht vor. In klaren, aber nicht schreienden Farben sind sämtliche Bilder ausgeführt; alles mit dem Pinsel, nichts mit der Feder gearbeitet; weiss aufgesetzte Lichter sind weniger häufig als bisher. Beim ersten Meister ist das Grün so opak und schwer, wie es uns in holländischen Handschriften bisher vorkam. Kompositionell steht die Handschrift auf einer Uebergangsstufe. Gut beobachtete weite Fernsichten unter, mit dem Pinsel weich hingestrichenem nach unten ganz lichtblauem Himmel, kommen, neben der ersten Stufe nach der Befreiung vom Goldgrunde, (dem wagrecht abgeschnittenen Boden, worüber der blaue Himmel steht), vor. In diesem Falle ist die Luft oft nicht mit dem Pinsel verschmolzen, sondern in feinen Pinselstrichen behandelt. Goldgrund wird nicht mehr angetroffen; wohl wird in den Bildern Gold auf Schmuck und Geräten aufgesetzt, dann immer schwarz konturiert, vergl. die Nimben und Agraffen Gott Vaters auf den Genesisbildern. Im Kostüm ist kein Detail aus der vorausgehenden Epoche übrig; der nieder sitzende Gürtel des vierzehnten Jahrhunderts ist verbannt; viele Stücke aus der burgundischen Garderobe sind verwendet.[1] Dem Gesamtcharakter der Handschrift nach kann sie nur in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

Auf Bl. 183 des ersten Bandes setzt zum erstenmale eine, von den beiden ersten völlig verschiedene Hand ein. Man stellt zunächst eine allgemeine Minderwertigkeit fest. In schablonenhafter Weise sind die rohen Federvorzeichnungen in blassbrauner Tinte, mit stets wiederkehrenden Farben koloriert. Nicht einmal die Mühe, sich an die Vorzeichnung zu halten, giebt sich dieser Handwerker, sondern fährt überall fleckig darüber hinaus. Stets

---

[1] So der lange, in den Hüften zusammengeschnürte Rock, die grosse, mit Zipfeln und Zoddeln behängte Mütze, das Chaperon. Ueber diese Kopfbedeckung stellte Frimmel in den kleinen Galleriestud. Gemäldesammlung in Hermannstadt S. 63, einige Litteratur zusammen, der man nichts hinzu zu fügen braucht. Wir haben hier schon mit der zweiten Form dem «Chaperon bourrelé» zu thun, wie sie Philipp des Guten Unterthanen zuerst trugen.

ist der Boden blassgelb und gelbgrün. Die in Blattbüscheln wachsenden Pflanzen, die Steinchen und die Unebenheiten des Bodens sind mit braunen Federstrichen eingezeichnet. Ein Modellieren mit Farbe kommt nicht vor. In seinen Bäumen herrscht absoluter Schematismus. Eine Art, mit in punktierten Zweigen nach allen Seiten hin ausschweifender Krone auf dünnem Stamme, ist die beliebteste. Bei all dieser Rohheit ist aber der Himmel dunkelblau mit weissen Streifenwolken (Stratus); die ganze Gestaltung der Landschaften, mit allerdings ungeschickt angewandter Linearperspective, ist nicht mehr die der ersten Hälfte des Jahrhunderts, zumal bei einem so geringen Handwerker. Die in Verkürzungen u. s. w. vernachlässigten menschlichen Figuren sind nach einem gewissen Schema bewegt, welches in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch anderweitig beobachtet werden kann. Alles Massvolle in Schritt und Geberde hat aufgehört, dafür tritt nun, ziemlich zusammenfallend mit dem Aufkommen der kurzen burgundischen Jacken[1] und, den langen Hosen, jenes weite Spreizen der Beine, ein geradezu gefährlich wirkendes, eckiges Abknicken im Knie, ein übermässiges Strecken der Schenkel und Füsse, an die Stelle.[2] Wo bei diesem Zeichner Falten angedeutet sind, sind sie scharf gebrochen. Die ihm angehörigen Bilder fangen, wie gesagt, im ersten Band an und füllen bis auf wenig Ausnahmen am Anfang den ganzen zweiten Band. Auf seine Kompositionen im Einzelnen einzugehen, kann auch ohne Schaden für die Ikonographie unterbleiben, wenngleich keine uns bisher genau so bekannt geworden ist.

Ueberlegen wir uns nun, in welchem Verhältnis diese Handschrift zur früher betrachteten Gruppe steht, so unterliegt es, wie ich glaube, keinem Zweifel, dass die bemerkbare Differenz ein absolutes Zusammenbringen vereitelt. Eine ganze Bilderreihe zeigt prinzipielle Unterschiede der Komposition, andere Miniaturen

---

[1] Stets eng um die Hüften geschnürt.

[2] Es wurde schon darauf gewiesen, dass Ornamenttypus C in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zum grossen Teil in alle Kunstzweige durchdringt; dasselbe gilt von dem hier geschilderten Stil der menschlichen Figur. Gute Beispiele im Kupferstich giebt Israel v. Meckenen. (Bd. 201. z. B.) Für oberdeutsche Holzplastik vgl. die Wappenschilder in der Burg zu Meran. Hirth's Formenschatz 1894 Nr. 64.

wieder erscheinen als Illustrationen von vorher unberücksichtigt gebliebenen Textstellen. Ich erinnere an den eigenartigen Schluss des Genesisbuches mit den drei Bildern und ebenso an das Fehlen des Anfangsbildes im nächsten Buche; auch der Untergang des Pharao im roten Meer hat diesmal keine auf dieselbe Vorlage deutende Komposition. Keinem der uns ihrem Stile nach früher bekannt gewordenen Zeichner gelang es uns, in der W. Hs. zu entdecken. Man wird, alle diese Unterschiede zusammengenommen, dahin schliessen dürfen, dass die Handschrift nicht blos von einer zweiten Vorlage abhängig sei, sondern auch nicht am selben Orte wie die Exemplare der vorigen Gruppe, entstanden sein könne. Zeitlich kann man trotz der kleinen Differenzen im Kostüm nicht gut mehr als 10—15 Jahre Altersunterschied annehmen; denn das Meiste in dem Buche gehört eben doch der Tradition der ersten Dezennien an. Nur das Vorkommen der von uns zuletzt charakterisierten Hand ist dem Stile dieser Epoche entgegengesetzt.[1] Eine Miniatur der W. Hs. hat für uns hier noch ein besonderes Interesse, weil sie eine Brücke zwischen den beiden Gruppen herstellt.[2] Sie ist das dritte der am Schlusse des Genesisbuches vereinten Bilder, den Bau des Grabes für den Jakob darstellend. Der Grundtypus ist derselbe, wie in Hs. C. Links im Hintergrunde die Stadt; Arbeiter mit Rückenkörben kommen aus den Thoren heraus. Vorn werden an einem niederen Tisch Lehmziegel geformt. Von links naht Joseph zur Besichtigung der Arbeiten. Rechts im Mittelgrunde sieht man den Ofen zum Brennen der Steine. Die Haupt-Anordnung stimmt also überein. Nur haben wir in W. Hs. mit einem frei erfindenden Meister zu thun, dem eine Vorlage nur im Grossen und Ganzen massgebend sein konnte. Er gestaltet den Vorgang genremässig aus. (Der vorne die Ziegel zum Trocknen ausbreitende Mann ist im Bücken richtig beobachtet.) In der Hs. C haben

---

[1] Aber gerade bei dieser haben wir guten Grund, zu glauben, dass sie die unvollendet gebliebenen Bilder dieses Buches später ausführte. Das Kostüm zeigt überall bei ihr spätere Formen; auch äussere Gründe (wie z. B. die Randleisten auf Bl. 257 verso, die offenbar nicht in den ursprünglichen Plan aufgenommen, sich der Seite nicht richtig unterordnen) sprechen dafür.

[2] Auch von anderen Bildern gilt dies; ich greife dieses um den komplizierten Vorwurf heraus. Vgl. Abbild. 8 und S. 56 Anm. 3.

wir dahingegen nur ganz ungefähr und wohl durch Routine schon auswendig, dasselbe Schema verwendet. (Abb. 7.)

Zwischen den unserem Meister B so geläufigen Bergspitzen mussten sich die Ereignisse abspielen. Den Ofen rechts hat er als ganz gleichgiltigen Bau behandelt, ohne seine Kenntnis vom thatsächlichen Aussehen einer solchen Anlage zu verraten. Man kann sogar in Zweifel geraten, ob hier nicht etwas anderes, das Grab vielleicht, gemeint sei. Fernwirkung finden wir nicht; die Bergzacken schliessen das Bild nach hinten ab. Die Lehm grabenden (anders kann ich mir ihre Beschäftigung nicht erklären) zwei Männer im Hintergrunde und der Mann mit der Kanne mehr links (wohl Wasser zum Anfeuchten tragend) verraten zwar einige Bekanntschaft mit dem Gewerbe des Ziegelbrennens (in Holland hatte man ja auch im 15. Jahrhundert Gelegenheit genug, dies kennen zu lernen) zeugen aber doch nur von mässiger Erfindungskraft. Die übrigen Züge, welche von der Miniatur der W. Hs. verschieden sind, können als Gradunterschiede hier ausser Acht gelassen werden. — Nach diesem Zusammenhange möchte ich schliessen auf die Existenz zweier Cyclen biblischer Illustrationen, welche wir ungefähr gleichzeitig nebeneinander hergehend beobachten können.[1] Während sich in den Bildern, welche künstlerisch schwierig zu bewältigen sind, und für die sich ein gewisser Kanon allmählich herausbilden musste, dieser Cyclenunterschied stark bemerkbar macht, bleiben die, schon öfter als für die Ikonographie unfruchtbar erwähnten Schlachtenbilder und alle zu einfachen Vorwürfe in den beiden Familien oft, abgesehen von geringen Varianten, gleich.

Einen von den vorigen Historienbibeln ganz verschiedenen Bilderkreis bei gleichem Text hat eine Hs. der Bibl. des Haag.[2]

Hs. B. Y 402 Kgl. Bibl. Hs. Papier, 381 ff. Lagen aus 10 Bl. bestehend, 36,8×26,5 cm nicht sorgfältig gepflegter, Minuskel, welche manchmal fast in Kursive übergeht; rote und blaue Initialen im Texte;

---

[1] Aenhnliche Verwandtschaftsmerkmale, obwohl nicht immer so schlagend, mehrfach. Ich muss hier auch aufmerksam machen, auf den Umstand, dass in beiden Handschriften (Hs. C. und W. Hs.) die Genesisbilder in jener zusammenhängenden Anordnung erscheinen, während in der ersten Bibelgruppe die verschiedenen Schöpfungstage, immer getrennt, erst bei dem diesbezüglichen Texte gemalt waren.

[2] v. Druten allenthalben und S. 79 I. Th. i. St. Pit. a. o. v. 38 seine Bemerkung « . . . . . travail flamand» ist voreilig.

ein grosses I zu Anfang rot und blau mit Filigranschmuck 33 Miniaturen in Farben; eine zeichnerisch, schwarz mit Goldzusätzen. Enthält: Pentateuch, Jos., Richter, Ruth, 1, 2, 3, 4 Könige, Tobias, Ged., Ez., Dan, Cyrus, Judith, Esdra, Esther, Job, Sprüche, Eccl. Cant., Sap., Eccl., Al., Macch., Destruct., Alexander.

Aus der Sprache ist wie bei den vorigen nicht auf die Provenienz zu schliessen. Auf unserer Abbildung Taf. IX ist ein Wappenschild auf Bl. 1 sichtbar, das Schildhaupt ist rot, die Rosen weiss, der Schild Silber mit einer roten Schnalle (Spange);[1] auf der anderen Seite des Blattes die gothischen Minuskel S—S—T, wohl die Abkürzung der Devise. Die Miniaturen fangen mit den Schöpfungstagen an, welche in aneinander geschlossene rechteckige Felder angeordnet sind. Es folgen dann:

Bl. XLVII (Exodus) die Aussetzung Mosis, kompositionell mit keinem der uns bisher bekannten Schemen verwandt. Der Nil strömt als Bach von unten rechts nach links oben in die Landschaft hinein; im rechten unteren Eck kniet die Schwester, das Körbchen mit dem Kinde in den Fluss setzend. Von links aus einem Stadtthor naht die Tochter des Pharao mit Gefolge am entgegengesetzten Ufer. Unmittelbar der Mirjam gegenüber steht die schon herbeigeholte Jochebeth als Wärterin des Kindes (oder die Dienerin, welche auf Befehl der Königstochter das Kindlein dem Korbe entnahm) Bl. 73 verso kniet Moses in einem Tempel (die alte Käfigform des Interieurs), wo ihm Gottvater erscheint (Leviticus Cap. I); andere Technik, (schwarze Federzeichnung mit goldenem Nimbus an Gottvaters Haupt und goldenem Weihrauchfass) Bl. XCV numeri. Durchzug durch das rote Meer. Dieses durchquert in der Diagonale von links oben nach rechts unten flussartig das Bild. Mit der bekannten Vorlage keinerlei Verwandtschaft (Deuteronium die Anbetung des goldenen Kalbes). Josua, illustriert, Kap. II 15 und 23. Links im Hintergrunde Jericho; die Kundschafter werden aus dem Fenster der Rahab an der Mauer niedergelassen. Von links kehren sie zu den Israeliten zurück.

Bl. CLI verso, Anfang des Buches Judicum, giebt eine Schlachtenscene; (Bl. CLXVI verso: Anfang des Buches Ruth) Ruth, die gefallenen Aehren in Boos' Felde auflesend). Bl. CLXIX erstes Buch der Könige. Elcana mit Anna und Phenenna; zweites Buch der Könige, Sauls Tod links; rechts kommt der Botschafter zum thronenden David; dieser ist vom Gefolge begleitet. (Burgundische Hoftracht; das

---

[1] Einer Notiz in der Hs. zufolge, wo auf Smalleganges «Chronik van Zeeland» verwiesen wird, ist dieses Wappen der Familie «de Gruter» angehörig. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Gemeindearchivar v. Utrecht, S. Muller, ist diese Notiz richtig. Viele Glieder dieser Familie wohnten im 15. und 16. Jahrhundert in Utrecht. In ihrem Wappen ist aber gewöhnlich die Schnalle grün.

goldene Vliess kommt vor.) Bl. CCVII David stirbt in einem Himmelbette in einem einfachen Zimmer. Das Interieur ist völlig als idealer Durchschnitt ausgebildet, CCXXXIII Re um IV ähnliche Darstellung. Tobias (Kap. 5, 8). Der junge Tobias vom Engel geführt, der Vater sitzt mit klagender Geberde links vor dem Hause. (Ezechiel. Fol. CCLXVI verso schreibend in einem Interieur). Daniel in der Löwengrube, d. h. in einem octogonen Steinkäfig mit Gitterfenstern. Bl. CCLXXXVII verso: Cyrus. Im Mittelgrunde eine gothische Kirche mit rund abschliessendem Querschiffe, im Bau begriffen. Vorn der König mit Gefolge Bl. CCLXXXIX verso Judith. Sie giebt den Kopf des Holofernes einer Sklavin; im Bette, das im Zelt aufgestellt ist, die verstümmelte Leiche. Bl. CCXCVI verso Esdras. Im Mittelgrunde eine Stadt; vorn ein Mann auf einem Kamel. Bl. CCXCIX verso. Hesther mit drei anderen Jungfrauen vor König Assverus. Job auf dem Boden, nicht auf dem Misthaufen sitzend, wird von einem Teufel mit einem Hacken gequält. Parab: Salomon mit Gefolge thronend. Interieur Ecclesiast. Der Autor empfängt von einem Könige (Ptolom. Evergetes ?) ein Buch. Cantica: Die Königin von Saba mit Gefolge. Sap. lib. König auf einem Throne, Zuhörer ihm zu Füssen. Bl. CCCIXIIII Alexander.

Aus dieser abweichenden Folge geht hervor, dass wir den Bilderkreis dieser Bibel nicht mit den vorigen Cyclen verbinden können. Was den Stil der Miniaturen betrifft, so konnten wir sofort den Maler wieder erkennen. Er ist derselbe Mann, von dem in der W. Hs. Einiges im ersten Bande und fast die ganze Verzierung des zweiten Bandes herrührt. Schon dort sprachen wir aus anderen Gründen die Vermutung aus, gerade diese Teile der Handschrift seien einer späteren Vollendung zuzuschreiben.[1] Jetzt, da wir den Zeichner wieder treffen, haben wir eben so wenig Grund, ihn mit den uns bekannten Künstlern gleich zu stellen. Alles deutet auf verhältnismässig späte Entstehung; nicht nur die Kostüme, auch das Vorkommen strahlenförmiger Nimben (Genesisbild) zeugt dafür. Dass die Anfertigung dieser Zeichnungen aber dem genannten Manne zugeschrieben werden kann, ist durch seine sehr eigenartige Schlechtigkeit bedeutend leichter zu erweisen. Hier wie dort dieselbe Behandlung der Köpfe, die Baumform mit den punktiert ausspritzenden Zweigen, die seltenen, eckigen Falten.[2]

---

[1] Vgl. S. 61 Anm. 1.

[2] Dieser Umstand hat wohl in erster Linie Pit zum Schlusse verführt, es sei dies flämische Arbeit. «Gout flamand» wäre vielleicht nicht unrichtig gewesen. Ich glaube aber, eine Entstehung auf holländischem Gebiete annehmen zu dürfen.

wie wir S. 59f. näher beschrieben, ganz derselbe Boden; man beachte die Kräuter, dieselben Wolken. Endlich das ebenso übereinstimmende Kolorit (die Farben auch hier, im Lichte transparent aufgetragen).

Wir haben hier also ein Bibelexemplar, welches für sich betrachtet werden muss und wie wir sehen werden, durch den Stil der Bilder leicht mit einer Reihe von zugehörigen Produkten ganz anderen Inhaltes verglichen werden kann. Künstlerisch aber steht es hinter der vorigen Gruppe so zurück, dass es nur für die wenig erbauliche Geschichte vom Verfall der Buchmalerei in Holland in Betracht kommen könnte, auf die wir später noch in Kürze zurückkommen.

Als Ergebnis unserer bisherigen Erörterungen können wir drei Hauptcyclen der Bibelillustration aufstellen: a) Ein Bilderkreis mit den von uns geschilderten Typen der beiden Bilder, welche wir als Merkmale angenommen haben.[1] [Der Durchzug durch's rote Meer — und die Jugendgeschichte Mosis.] Die Hauptstücke dieser Gruppe sind Br. Hs. und Hs. A. b) Ein Bilderkreis, von dem wir die W. Hs. als Hauptvertreterin annahmen. Dieser Cyclus hat eine in manchen Zügen von a abweichende Miniaturenreihe. Auch aus dieser Bilderfolge griffen wir eines zur leichteren Erklärung heraus. Vgl. Abb. 8. Zwischen diesen beiden Kreisen fanden wir die Verbindung in einem Mischtypus Hs. C (Beispiele: Abb. 6 und 7).

Einen, von den beiden vorhergehenden ganz verschiedenen Cyclus weist Hs. B auf, der sich aus unserem Materiale leider nichts zugesellen lässt. Wir meinen aber auch in dieser Bilderfolge einen getrennten Typus c erblicken zu dürfen, für den sich bei fortgesetztem Suchen weitere Belege ergeben werden. Für Originalkompositionen sind diese Zeichnungen zu schlecht. Von diesen Gruppen ist nur a, durch äussere Angaben sicher zu datieren. Ihre Ausbildung gehört den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts an. Br. Hs. ist mit 1431 das früheste, uns bekannte Exemplar; das nachweislich späteste M. Hs. von 1439. Innerhalb dieser Gruppe begegneten uns einige Maler und Zeichner wiederholt. Man darf

---

[1] Ich wiederhole hier, dass dieses Verfahren nur deswegen zur bequemeren Demonstration zulässig war, weil sich für sehr viel andere Bilder dasselbe nachweisen lässt.

von ihnen aus auf eine Werkstätte und fortgesetzte Tradition schliessen.

Die Handschriftenfamilie b, welche um W. Hs. zu gruppieren ist wird sich hoffentlich noch erweitern. Jedenfalls ist die Existenz des Typus durch das Vorkommen derselben Bilder in zwei, sonst verschiedenen Exemplaren festgestellt und wird dadurch Gerede über freie Erfindung verschiedener Versionen bei weiteren Handschriften nicht mehr möglich sein. (Freilich kann ich hier nicht nachweisen, ob W. Hs. der Urtypus einer Gruppe ist oder nicht; dazu sind zu viel zufällige Funde noch notwendig, deren richtige Einteilung m. E. durch unseren Hinweis auf den Typus erleichtert wird.

Die Datierung ist hier, durch inschriftliche Belege, nicht gesichert; aber wenn wir alle Momente zusammenfassen, werden wir die W. Hs. wenigstens nicht viel später, sondern für ungefähr gleichzeitig mit den Exemplaren von Gruppe a ansehen müssen. Welcher Typus der ältere ist, lässt sich also vorläufig nicht entscheiden. Unvorsichtig wäre es sogar, aus einem, doch immerhin noch beschränkten Materiale folgern zu wollen. Typus a wäre der häufiger benutzte. Wohl kann man hier feststellen, dass einerseits eine Werkstattverwandtschaft von W. Hs. und den Exemplaren von Gruppe a nicht aus den Miniaturen hervorgeht, (die Maler sind verschiedene Leute) andererseits aber ein Vermischen der Vorlagen vorkommt, wofür Hs. C. den Beweis liefert. Da in Hs. C. ein Meister der ersten Gruppe erkannt werden konnte, ist es möglich, dass diese Vermischung beider Bilderkreise sich in der Werkstatt, woraus Gruppe a hervorging, vollzog. [1] Hs. B. muss später als die Exemplare der Gruppe a und b datiert werden. Die Randleisten auf Bl. 257 verso von Bd. I, d. W. Hs. (und wie wir sehen werden, viele andere Bordüren des Zeichners in Gebetbüchern) von demselben Manne wie die Miniatuen in Hs. B ausgeführt, belehren uns über das System der Ornamentik, mit dem diese Miniaturen zu-

[1] Selbstredend bleiben hier noch andere Vermutungen zulässig. Der Meister kann ja in eine andere Werkstatt übergegangen sein, sein Stil änderte sich dadurch nicht, auch würde daraus die Verwendung von Motiven, welche von früher her ihm vertraut waren, erklärlich sein. Allein, wenn man schon eine Vermutung äussern will, dürfte die nächstliegende genügen.

sammenfallen[1] (vom Ornamentypus A ist auf Bl. 1 in Hs. B noch ein roher Rest). Auch nach anderen Details war eine spätere Zeitbestimmung anzunehmen. Ob man den Bilderkreis ebenso, als später denn a und b entstanden betrachten muss, bleibe dahingestellt; jünger ist er jedoch nach der Komposition der Bilder sicher nicht.

So glaube ich bestimmt, das dritte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts, als Entstehungszeit der Hs. C nennen zu müssen.

IV. KAPITEL.

Gebet- und Ritual-Bücher des 15. Jahrhunderts.

Schon früher deuteten wir an, dass sich im Laufe des 15. Jahrhunderts die Gattung der Horarien mit ihrem ständigen Schmucke in Holland eingebürgert hatte. Da die illustrierten Bücher profanen Inhalts sich nicht in nennenswerter Anzahl vorfinden, müssen wir auf die Gebetbücher, trotzdem ihre kanonischen Typen einer Neugestaltung immer hindernd in den Weg traten, näher eingehen; dasselbe kann von den illuminierten Andachtsbüchern von den roh ausgeführten Folianten für die Liturgie gesagt werden. Wären Chroniken oder ähnliches Material profaner Natur zur Auswahl da gewesen, hätte man der Gebetbuchgattung nur flüchtige Aufmerksamkeit zuzuwenden nötig gehabt.

Die Zahl der von Pit zur Bestätigung seiner Thesen beigebrachten Handschriften dieser Gruppe um ein Erkleckliches zu vermehren, wäre keine schwierige Aufgabe. Einige mehr werden wir anführen müssen; im wesentlichen aber ist fast das gesamte, von ihm unbesprochen gelassene Material keiner eingehenden Erörterung wert.

---

[1] Typus C. Vgl. Abb. 19.

Zur Sichtung der Ornamentsysteme haben wir manches Stück heranziehen müssen, was uns für die Miniaturen keinen Stoff liefert.

Was Pit zum Schaden seiner Arbeit unterlässt, ist der Versuch einer Gruppierung. Man gewinnt bei seinen Ausführungen den Eindruck, als wären das ganze Jahrhundert hindurch die Bücher in derselben Weise geschmückt. Durch diesen Mangel an Sonderung nun geschieht es häufig, dass der Autor örtlich trennt, was nur zeitlich geschieden werden muss. Zahlreiche Taufen auf „flämische Arbeit" sind m. E. dadurch entstanden — versuchen wir also gerade so wie bei den Bibelfamilien, auch bestimmte Handschriftenkreise festzustellen, zugleich aber in Erwägung zu ziehen, in welchem Verhältnis sie jeweils zu den uns bekannten Bibelgattungen stehen. — Es wird sich dadurch am leichtesten das Bild von der Gesamtproduktion der holländischen Ateliers vervollständigen.[1]

Einige kurze Bemerkungen über den Inhalt der Bücher im Verband zu deren Schmuck schicke ich voraus.[2]

Meistens haben wir, wie schon angedeutet, mit jener bestimmten Art von Gebetbüchern — Horarien — zu thun. Die ständig wiederkehrenden Probleme sind also dabei dieselben, wie in dem Mutterlande dieser Gattung, in Frankreich; nur hat die Reihe abgenommen ; so findet sich in den holländischen Exemplaren höchst selten die Verkündigung an die Hirten, welche doch den flämischen ebenso wenig wie den französischen fehlt. Dahingegen trifft man häufig das in Flandern und Frankreich seltene Bild der Seelen im Schosse Gottvaters, den Vigilien vorangehend; daneben ist freilich die Darstellung der Totenmesse sehr gebräuchlich.[3] (Bei dieser wäre unschwer die flämische Abstammung nachzuweisen.) Ueberhaupt kann zur Unterscheidung ganz im Allgemeinen noch

---

[1] Dass wir auch bei der Gruppeneinteilung auf die Besprechung der vielen verschiedenen Untergattungen, welche ganz verrohte Systeme dilletantisch arbeitender Werkstätten liefern, hier verzichten, ist ausser Frage.

[2] Ueber den Miniaturencyklus von Gebetbüchern vergl. manches bei Seydlitz im pr. Jahrb. V, S. 128 ff.

[3] Die Kreuzigung bleibt in Holland auf die einfachere Gestalt, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, beschränkt. Mit den Schächern und vielen Figuren ausgestattet, wie z. B. in cim. 1857 der Hofbibl. in Wien: Woltm. Woerm. II. 69 und in vielen geringeren Gebetbüchern in Flandern, kommt sie nicht vor.

gesagt werden, dass meistens, auch wenn man nur Marktware gegen Marktware vergleicht, die Miniaturenzahl in holländischen Büchern geringer ist. Als äussere Merkmale für holländische Herkunft haben wir in dieser Gattung die Kalenderheiligen, und die Sprache, welche in einigen Fällen auch im nördlichen Niederland selbst ein engeres Einzirkeln zulässt. [1]

Aus dem Gesamtbestande der Gebetbücher lässt sich nun zunächst eine Gruppe herausschälen, welche wir früher unter anderen Gesichtspunkten schon erwähnten. Es führen nämlich sämtliche ihr angehörenden Hss. dasselbe Ornamentsystem, unsern Typus A (die mit der Feder gezeichnete dünne Ranke mit den abzweigenden farbigen Blättchen). Ihre Miniaturen sind stilverwandt. Die Gattung scheint von den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts, bis zur Mitte desselben beliebt gewesen zu sein. Eine vor dieser Zeit entstandene Gruppe zusammengehöriger Bücher ergab sich mir nicht.

Wir werden uns, m. E. am besten zu klarer Einteilung verhelfen, wenn wir für die erste Gruppe, künstlerisch, einen Hauptstück fixieren können. Dazu bietet sich als datierbares Exemplar eine Handschrift des Museums Meerman Westhreenen. [2]

Pergam. 145 ff. 14,5×10,7 cm. Spalten von 13 Schriftzeilen; gerade Goth. Minusk. Schr. Miniaturen. 8,7×7, Kalender mit Utrechter Hll.

Am Schlusse befindet sich eine Kalendertafel, mit dem Jahre 1438 beginnend. Es ist demnach wahrscheinlich dass das Buch kurz vor diesem Jahre oder in demselben geschrieben wurde. Die Miniaturen könnten trotzdem später sein, was mir aber nicht den Anschein hat; denn erstens fallen sie stilistisch mit ähnlichen, ungefähr so datierten Sachen zusammen und überdies deutet die Form

---

[1] Ich erinnere an das Gebetbuch aus dem Kloster Albergen, S. 27 S. 92. Für die Heiligen citiere ich hier wieder S. Muller. Bydragen voor een Oorkondenboek der stad Utrecht. Haag 1890. Die wichtigsten sind Ponciaen, 14. Jan.; Odulf 12. Juni; Lebuyn oder Lebuin 25. Juni; 12. Nov.; Willibord 7. November; andere kommen kaum in Betracht; jedenfalls lassen sie sich nicht in so vielen Büchern des gleichen Charakters im bildlichen Schmucke nachweisen, dass man daraus allein eine Gruppe lokalisieren könnte.

[2] Ms. 12. 8°. Pit. Origines, S. 40, welcher hier seine Meinung über die Provenienz nur erraten lässt; seine technischen Bemerkungen sind, wie gewöhnlich zutreffend. Man vergl. unsere Abbildung 9, über dies zwei nicht befriedigenden Reproductionen Tafel LX des «tweemaandel, tydschrift voor versieringskunst» Haarlem Kleimann.

des Ornamentalen sehr entschieden auf diese Epoche. Die Sprache giebt keine Andeutung; es ist die allgemein niederländische. An Miniaturen, 12 an der Zahl, enthält das Buch Bl. 13 verso das jüngste Gericht.[1] Bl. 48 verso Maria mit dem Kinde, auf dem Halbmonde stehend; (damascirter Grund). Bl. 50 verso Antonius und Sebastian auf grünem Grasboden; (hochgebetteter Goldgrund). Bl. 52 verso St. Peter und St. Adrianus; 56 verso St. Michael



Abb. 9. Aus Ms. 12. des Mus. Meerm. Westhr. im Haag von 1438.

mit dem Drachen im Kampfe (Abb. 9.) 58 verso St. Christoph; 60 verso Anbetung durch die heiligen drei Könige; 69 verso St. Georg den Drachen erlegend; 95 verso Christus am Kreuze; sonst noch einige Heilige, alle paarweise angeordnet. Der Ornamentschmuck besteht aus schwungvollen Ranken des Typus A,

[1] Taf. LX des Tweemand. tydschschr. voor Versieringskunst.

an den Ecken der Bilder. Wir müssen bei den Miniaturen solche mit ausgebildeter Landschaft und solche mit goldenem oder gemustertem Grunde unterscheiden.[1] Es sei noch hervorgehoben, dass die Bilder von Rahmen eingefasst sind, welche aus einer goldenen Leiste aussen und einer dünneren farbigen inwendig bestehen. Die farbige Leiste ist in der Mitte der Seite jedesmal von einem weissen Schnürchen umringelt.[2] Die Rahmen mögen zugleich mit den Bildern entstanden sein; denn einmal werden sie von einigen Teilen daraus wiederholt überschnitten;[3] ferner passen eben diese Ranken, welche sich an den Ecken befinden, zum Stil der Bilder. Solche schwungvolle Durchführung des Systems treffen wir verhältnismässig selten: wo sie aber vorkommt, entspricht sie regelmässig Bildern eines, von der groben Marktwaare scharf unterschiedenen Stiles.

Der Maler, welcher in diesem Buche sofort fesselt, entfaltet seine Natur am besten in dem Bilde des siegenden Erzengels. Hoch, zum letzten Schlage ausholend, steht die leicht geschwungene Gestalt, die Flügel zum Fortschweben bereit, halb geöffnet; zu seinen Füssen, teilweise von grünem Gewande mit dem orangenen Mantelzipfel bedeckt, windet sich ein Höllengeist; ein anderer im letzten schmerzlichen Zucken, krallt die Klauen der Füsse in des Engels Gewand.

Ueber die dunklen kahlen Felszacken des Thales, wo der Kampf bestanden wurde, verschimmert ein violetter Abendhimmel; am Horizont verblasst er zu Goldgelb und Rosa, über die friedliche Landschaft, eine ferne Stadt und hohe, vom Winde leise bewegte Bäume.

Alles, was in der Landschaft erreicht werden kann, ist hier

---

[1] Es lassen sich auch zwei Hände erkennen. In der Wirkung bleiben aber die Bilder ziemlich einheitlich.

[2] Dieser Rahmen kommt ebenso vor in d. M. Hs. bei dem Meister der zweiten Papierlage und in einer Leidener Handschrift; (hier wäre allerdings ein gewisser Zusammenhang möglich). Der Typus aber erhält sich auch in ganz anderen Handschriften. Dieses letztere beweist, wie vorsichtig man solche Beobachtungen anwenden muss; vgl. auch Kautzsch Köln. Bibel S. 48.

[3] Was an und für sich kein Beweis wäre, da die Ueberschneidungen in Deckfarbe ausgeführt sind und also den etwa darunter liegenden Bildrand verbergen könnten.

vorbereitet; der Figur haften noch manche altertümliche Züge an, mehr dekorativ als naturalistisch ist sie gedacht; man beachte die alte Biegung des Körpers, die sorgsam in den Raum komponierten Flügel, die Koketterie, mit der die Linke den herabgeglittenen Mantel hält, im Grunde ja nichts anderes, als ein wohl überdachtes Gleichgewichtsuchen für den nach rechts überbiegenden Oberkörper; so lässt sich im Einzelnen noch manches konstatieren, auch der Gesichtsausdruck ist nicht weiter denn früher. Keinen Zorn, keinen Schmerz, keine Freude versucht uns der Maler zu versinnlichen, ein passiver Blick, ohne irgend welcher der Situation entsprechenden Tendenz. Nicht viel mehr als der Normaltypus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dieselben stilistischen Bemerkungen gelten von Fol. 13 verso, dem jüngsten Gerichte. Ikonographisch haben wir hier nichts Fortschrittliches, dieselbe Anordnung wie sie dieser Epoche allenthalben geläufig war. Christus auf dem hier goldenen Regenbogen zwischen Maria und Josef, der Felsenboden ist nur angedeutet; die Toten steigen aus den Gräbern empor (eine Scheidung der Gerichteten zur Rechten und zur Linken, wie sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder üblich wird, findet hier noch nicht statt). Der Himmel ist leicht behandelt. Im goldgelb treiben rosa Wolken, ohne alle ornamentale Form; ein roter und ein blauer Posaunenengel auf beiden Seiten des Heilandes.

Andere Bilder derselben Hand, (die Kreuzigung auf Bl. 95 verso) können wir hier übergehn. Das Landschaftliche ist ebenso wie auf dem vorigen Bilde behandelt, nur tritt Goldgrund auf.[1] Jedenfalls aber handelt es sich bei diesen Miniaturen nicht um gewöhnliche Werkstattprodukte, sondern um Werke eines Meisters, der seiner Zeit voraus ist, und dessen Begabung durch eine seltene Herrschaft über alles Technische, glücklich unterstützt wird. Diese Technik hat manches Bemerkenswerte; der Gegensatz der in Deckfarben (ziemlich leuchtend; man bedenke, dass im Gewande des Michael zwei Farben, wie grün und orange dominieren) gehaltenen Figuren und dem flüssigeren Auftrage in den Landschaften zeugt von feinem Empfinden. Sein Faltenwurf aber ist

---

[1] Es sei noch festgestellt, dass das Kreuz in dem Nimbus Christi carminrot gefärbt ist, dies ebenso im Leidener Gebetbuch.

zu beachten, weil von allem Zierlichen dabei abgesehen ist. Nur die Schwere der Stoffe charakterisiert der Meister mit Geschick; kein einziger Versuch, die Falten selbst gleichsam ornamental zu verwerten, findet sich trotz der fast barock schwungvollen Linie des Ganzen.

Die übrigen Bilder, hauptsächlich 50 verso, Antonius und Sebastian, weichen ziemlich stark ab in der Handhabung der Farbe; fester, weniger pinselnd, auch weniger malerisch freilich, kann man sie eher mit Miniaturen anderer Bücher zusammenstellen.[1]

Das zweite Exemplar dieser grossen Gruppe, auf das wir durch die letztgenannte stilistische Uebereinkunft kommen, ist, das Horar der Leidener Universitätsbibliothek Ms. 224 und zwar erst von Bl. 155 an, wo die farbigen Bilder einsetzen.[2]

Vgl. Pit. Origines p. 36. Anm. 1. Die ziemlich reiche Folge besteht aus Fol. 115 verso, Christus am Oelberg. Fol. 126 verso, Christus vor Pilatus, 133 verso, Kreuztragung; 134 verso, Kreuzerhöhung; 13? verso, Kreuzigung. Fol. 141 verso, Kreuzabnahme. Von Bl. 165 verso, setzt eine zweite Hand ein, welche wir in anderem Zusammenhange betrachten wollen.

In diesen Miniaturen offenbart sich eine starke Verwandtschaft mit der zweiten Hand des Gebetbuches im Museum Meerman. Dieselbe lichtgebrochene Farbengebung zum Teile schwer und kreidig, zum Teile ganz dünn und flüssig aufgetragen. Die zarte Modellierung der Köpfe in vollständig vertriebenen Tönen, die Behandlung der ziemlich geraden, nach unten, wo die Gewänder am Boden aufstossen, erst brechenden Falten; dieselben ausgezeichneten Qualitäten in Geberde und Minenspiel, alles deutet auf einen gewissen engen Zusammenhang,[3] und getrost kann man hier von zwei Exemplaren einer Gruppe reden. (Die Miniaturen in Leiden geben keinen Anlass, eine spätere Datierung als die späten 30er oder die angehenden 40er Jahre anzunehmen.) Jedenfalls aber können wir den Meistern oder dem Meister, welcher

---

[1] Sehr gut mit dem Leidener Gebetbuch.

[2] Das Gebetbuch auf Perg. hat einen Kalender der Utrecnter Diözese und misst 17,7×11,4 cm; für die übrigen Bilder siehe S. 75.

[3] Nur als wahrscheinlich möchte ich jedoch die Identität der Meister dahingestellt sein lassen.

hier arbeitet, zwar einen feinen Geschmack und eine liebenswürdige Begabung nicht absprechen, müssen ihn aber, schon um die archaisierenden Züge der Komposition (auf dem Kreuzigungsblatt z. B. ist der Boden, trotzdem weder Goldgrund noch gemusterter Vorhang mehr vorhanden sind, gegen den lichten Himmel schnurgerade abgeschnitten,[1] dem Meister des Michaelbildes unterordnen. Nah verwandt ist sowohl die Komposition wie alles Technische, den Bildern, welche von der zweiten guten Hand in der Wiener Bibel herrühren.[2] (Hier findet sich gerade dieser abgeschnittene dunkelgrüne Bodenstreifen, hinter welchem aber der blaue, nach unten bis zu weiss aufhellende Himmel sichtbar ist, ebenfalls neben anderen Darstellungen mit weiter ausgearbeiteter Landschaft.) Als zeitlich [3] mit diesen Hauptstücken in Beziehung, vielleicht auch nach bestimmterer Angabe später einmal auf einen Ort zurückzubringen, ist ein grosser Teil der gesamten Marktware, von mittelmässiger bis minderwertiger Qualität. Ohne nennenswerte Abänderung wiederholen sich darin die Kompositionen. Man erkennt stets dieselbe Geschmacksrichtung, wenngleich weitaus die meisten dieser Bücher in ihrem Bilderschmuck den Stempel fabrikmässiger Roheit tragen. [4]

Wie ich oben schon bemerkte, ist die Ornamentik immer dieselbe in stets geistloser, werdender Nachahmung. Als gute Arbeit nenne ich in diesem Zusammenhange noch ein Buch (Ghetiden) in Haag (Kgl. Bibl. 133 E. 18.) worin nebst der Verkündigung und dem Jüngsten Gericht bei den Totenvigilien die drei Seelen im Schoosse Gottvaters angetroffen werden. Die Farben sind blass,

---

[1] Es ist dies übrigens wieder eines der zahlreichen Beispiele für die festhaltende Zähigkeit der kanonisch gewordenen Gestalt bei den Hauptproblemen des christlichen Bilderkreises.

[2] Die Bilder W. Hs. sah ich leider zu früh von ganz anderem Gesichtspunkte ausgehend, bisher war es mir nicht möglich, sie auf diese Frage hin genau zu untersuchen. Die auf ein Minimum reduzirte Möglichkeit, Photographien nach Hss. der Wiener Hofbibliothek zu erhalten, lässt mich hier vollends darauf verzichten, einen Versuch zur endgiltigen Lösung anzubahnen.

[3] Alles Oertliche könnte sich nur auf zu schwache Gründe stützen.

[4] Am besten mit dem handwerksmässig ausgeführten Teil der Bilder aus der ersten Bibelgruppe zu vergleichen sind z. B. Nr. 19 der Utrechter Bibl., drei nicht nummerierte Gebetbücher im erzbischöflichen Museum daselbst Nr. 292 in Leiden und 121 in Haarlem.

und fein im Auftrag. Eines der letzten in dieser Gruppe ist C. Gm. 103 der Münchener Bibl. vom Jahre 1464 oder 1465. Hier hat das Ornament sein letztes Stadium erreicht. Der Cyclus ist unverändert, nur um ein Bild der hl. Jungfrau auf dem Halbmonde vom Strahlenkranze umgeben, wie es in Holland durch das ganze Jahrhundert und bis in das 16. hinein häufig in den Gebetbüchern vorkommt, bereichert. Die Miniaturen sind ganz in dem rohen zeichnerischen Stile, welcher den schlechten Bildern der ersten Bibelgruppe am nächsten steht.

Zeitlich parallel mit diesen Handschriften lässt sich eine zweite stilistisch zusammengehörige Serie verfolgen. Suchen wir wiederum das Beste der uns bekannten Exemplare, so ergiebt sich als solches Codex 224 der Leidener Universitäts-Bibliothek.

Perg. 17,7×11,4 goth. Minuskelschrift spitzig gebrochen. Kalender der Utrechter Diözese. Eingetragen in demselben sind 2 Todesdaten; das früheste lautet: «kaetzart vā zaert priest' Obyt anno dni MCCCCLII» (Bl. 6). Dieses Datum liefert uns aller Wahrscheinlichkeit nach einen Terminus ante quem.

Die Miniaturen beginnen Bl. 13 verso. Die Trinität, 38 verso Pfingstfest, 55 verso die Verkündigung, 69 verso Heimsuchung, 76 verso Geburt, 82 verso Anbetung, 35 verso Darstellung im Tempel, Bl. 93 Flucht nach Egypten, Bl. 106 verso Maria u. Johannes d. Evangelist. Bl. 115 verso fangen die schon besprochenen farbigen Bilder anderen Stiles an, welche bis Bl. 165 fortgehen, dann kommt ein Blatt aus einem anderen Exemplare eingeklebt, dem Stile nach aber zugehörig.[1] Bl. 204 verso, die beiden Johannes 213 verso St. Augustin und St. Hieronymus.

Den Miniaturen gemeinsam ist ihr Stil mit Einbegriff der technischen Behandlung. Sie rühren, das Totenvigilienblatt ausgenommen, von derselben Hand her. Sämtliche Bilder in dünner blasser Federzeichnung, welche nur dort, wo Gold aufgelegt ist, wie üblich vollschwarze Umrisse bildet. Die Modellierung aber ist durch tuschartiges Schattieren bewerkstelligt, manchmal tiefschwarz, manchmal blasser; die harte Augenbehandlung, charakteristisch für den Maler, fällt auf. Die Iris ist als schwarzer oder bräunlicher Punkt eingesetzt. Wo das Alter der gemalten Person dieses zulässt, umziehen viele Falten die Augen;

---

[1] Es ist eingeklebt; der Bildrand ist aber gleich gross wie die übrigen, auch die Einfassung, ob zwar unfertig, ganz dieselbe.

sein Faltenwurf in den Gewändern ist durchdacht, aber nicht übermässig reich, immer in der eckig gebrochenen Art, welche wir in dieser Epoche erwarten. Das Nackte verrät zwar ein gewisses Formverständnis des Künstlers,[1] indem wir die scharf austretenden Schulter- und Ellenbogengelenke wahrnehmen (z. B. am ge-



Abb 10. Aus Ms. 224 der Univers.-Bibl. in Leiden

kreuzigten Christus) ist aber keineswegs der Zeit voraus. Die allzu matte Wirkung der Schwarzweissmalerei für leuchtende Buntheit gewohnte Augen wird durch Hinzusetzen einiger Farben ge-

---

1 Oder wohl eher seiner Vorlage.

hoben. Der Himmel auf dem Trinitatisbilde ist in der gewöhnlichen Art blau angelegt, nach unten in die Pergamentfarbe übergehend, der Boden zeigt ein Okergelb, ebenso die Bäume, welche übrigens mit ihren immer sternförmig, wie Margueritenblüten



Abb. 11. Aus Ms. 224 der Univers.-Bibl. in Leiden.

wachsenden Blättern als bezeichnend für den Zeichner[1] gelten können. Auch die Haare, welche bei den Frauen und jungen

---

[1] Natürlich bei roher Produktion auch für die Gruppe eine Vorlage kopierender Zeichner. Die Baumkronen auf Bildern der Flucht nach Egypten, 93 verso und auf dem der Heimsuchung, 69 verso sind genau so.

Männern[1] häufig in einer vom Kopfe weit abstehenden Lockenfrisur aufgenommen sind, werden gelb bemalt.[2]

Vorzüglich gelingen dem Maler die weiblichen Gestalten. Ein Typus mit gerader, gering zurückweichender Stirne, sanft eingebogenem Nasenrücken bei kleinem geradem Mund und nicht übertrieben prononciertem Gesichtsoval wiederholt sich da. (Abb. 11). Ist seine Wiedergabe des Figuralen befriedigend, so bleibt die Raumgestaltung hier mässig; es scheint ihm darum nicht zu thun. Bei der Verkündigung sitzt Maria auf einer Holzbank, (der Boden ist gelb; doch lässt sich hier nicht ermitteln, ob dies die ursprüngliche Absicht war oder spätere Zuthat). Von links flog der Engel herab und kniet jetzt in der Geberde des Anredens. Die mit ornamentaler Ausführlichkeit behandelten Flügel verdecken zur Hälfte Gottvater, der links oben in der Luft sichtbar wird. Von ihm aus schwebt das Christkind mit dem Kreuze nieder, vor demselben her die Taube. An ein zielbewusstes Durcharbeiten des Raumes ist hier gar nicht gedacht. Maria scheint, abweichend von der gewöhnlichen Anschauung der Zeit, im Freien zu sitzen. Auch eigentliche Landschaft fehlt; zwar deuten die oben beschriebenen Bäume, eine gewisse zackige Felsenform auf dem Bilde der Heimsuchung und eine Bergspitze, welche wie ein Dreieck auf der Darstellung der anbetenden drei Könige; zwischen dem hintersten Wesen und dem Hüttendach emporragt, die Umgebung an, die Lust aber kompliziertere Aufgaben der Fernwirkung etc. mit Hilfe von nur zwei Tönen, schwarz und weiss, zu lösen, ist hier noch nicht durchgedrungen; kein schwacher Versuch deutet darauf hin. Die Form des bethlehemischen Stalles als Strohdach auf Stützen ist verständlich; dafür waren eben Beispiele genug.[3]

---

[1] Johannes dem Evangelisten Bl. 106 verso.

[2] Der Auftrag der Farbe ist an vielen Punkten so sorglos und fährt so ungeschickt über die Vorzeichnung hinaus, dass man geneigt wird, an eine spätere Zuthat zu denken.

[3] Ikonographisch hat weder die Geburt Christi (Maria und Josef vor dem Stalle knieen zu beiden Seiten des auf einem Mantelzipfel gelegten Christknaben; im Hindergrunde Ochs und Esel), noch die Anbetung der Könige, einen neuen Typus. (Sie nahen von rechts der Maria, die unter dem Hüttendache sitzt, den segnenden Knaben auf dem Schosse. Der älteste König kniet vor ihm mit einem Kelch. Des Knieenden, gekrönte Mütze steht auf dem Boden, links vor Josef.

Den Totenvigilien voran geht das Bild der Totenmesse. (Abb. 12.) Dem Stile dieses Cyclus entsprechend ist auch die sonst übliche Andeutung der Kapellennische oder des Chores weggelassen. Der Boden einfach bis zu einer gewissen Höhe hinaufgeführt, dann horizontal abgeschnitten und durch schwarze Schattierung vom



Abb. 12. Aus Ms. 224 der Univers.-Bibl. in Leiden.

Hintergrunde getrennt. Im so markierten Raume steht vorn in der Diagonale (eine malerische Anordnung, welche nicht gar zu allgemein ist) der weiss bedeckte Sarg aufgebahrt; auf dem Deckel

---

Viele Aehnlichkeiten in der Komposition mit der Anbetung Bl. 60, verso Ms. 12 Meerman Westhr.) Nur das Christkind auf dem Verkündigungsbilde, mit dem Kreuzessymbole, niederschwebend ist kein ständig wiederkehrendes Element.

zwei goldene Leuchter mit langen Kerzen. Hinter der Bahre gruppieren sich drei Priester; der mittlere weiht den Sarg mit dem Aspergill; die zwei anderen lesen die Absolution. Hinter den beiden auf der rechten Seite befindet sich ein „cellebroer“,[1] das Gesicht von der breiten Hutkrämpe verdeckt.

Noch drei weitere Exemplare gehören dieser Gruppe an.[2]

Perg. 1 Spalte 11,7×8,5 cm, also kleiner als das Leidener 17 mm. Goth. Kantige Minuskelschr. Kalender mit den Heil. d. Utrechter Diözese,[3] nach Besitznotizen im 15. Jahrhundert anfangend, gehörte das Gebetbuch den holländischen Familien Matenesse und Duivenvoorde[4] an.



Abb. 13. Aus Ms. AA 173 der Kgl. Bibl. des Haag.

Eine Heirat wird in der ersten Familie im Jahre 1484 erwähnt. Die Randornamentik, welche etwas verwahrlost ist und

[1] Ueber die Funktion dieses Ordens in Holland siehe Moll Kerkgeschiedenis II, 11. 159 ff. die Mitglieder finden sich bei den diesbezüglichen Bildern ständig in Amtstracht.

[2] AA 173, von Pit nicht besprochen. Kgl. Bibl. des Haag.

[3] 14. Januar Ponciaen, 12. Juni Odulf conf. 7. November Willebrordus; 29. November Radbod ep. Der Kalender ohne bildlichen Schmuck.

[4] In Leiden ansässig.

eine Vereinigung von verschiedenen Systemen zeigt, sowie dem Stile der Miniaturen zufolge kann die Ausführung des Buches um die Mitte des Jahrhunderts fallen. Die Technik ist ganz dieselbe wie beim Leidener Exemplare. Dünne Federvorzeichnung, dann die Schatten in schwarzer Tuschmanier angelegt; die scheibenförmigen Goldnimben aufgesetzt und einige Partieen leicht gefärbt

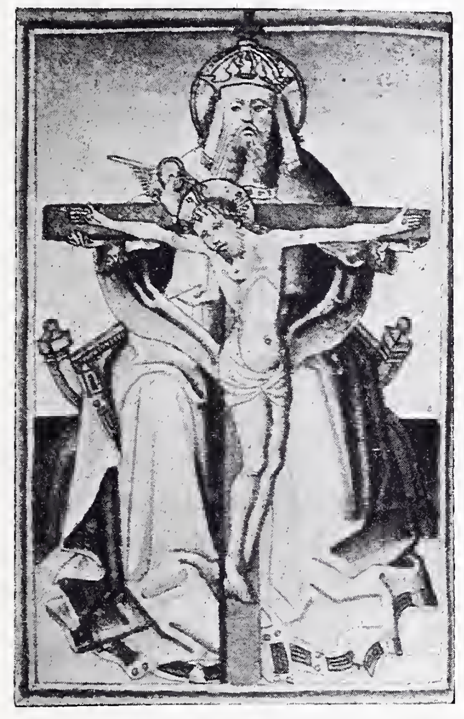


Abb. 14. Aus einem Gebetbuch (Nr. 21696) der Bibl. royale in Brüssel.

(hauptsächlich okergelb). Die Gegenstände der Bilder sind: Bl. 14 Verkündigung, Bl. 53 Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, Bl. 59 Jüngstes Gericht, Bl. 79 verso die Trinität, Bl. 81 verso Maria und Johannes der Evangel.; es folgen dann etliche Heilige, welche wir übergehen können.[1] Bl. 104 verso die Toten-

[1] Die Rüstung des St. Georg Bl. 87 verso, veranlasst nicht zu späterer Datierung.

messe, dann wieder bis zum Schlusse 5 Bilder mit männlichen und weiblichen Heiligen,

Die beigegebene Abbildung 13 stellt das Verhältnis der beiden Bücher sofort klar. Ihre enge Zusammengehörigkeit ist nicht zu verkennen. Zwar unterscheiden die Bilder sich im Detail scharf und sind zunächst gegenseitig genommen; es waltet aber in beiden dieselbe Idee. Das Haager Ms. hat geringere Dimensionen und



Abb. 15. Aus Codex 500 der Bibl. Mazarine in Paris.

die Kompositionen sind dementsprechend vereinfacht. Weniger Anwesende, aber die Erschienenen in derselben Bewegung. So kleine Einzelheiten wie Aspergill und die Leuchter decken sich vollkommen.

Von der Verkündigung gilt dasselbe, auch hier ist das Spiegelbild gegeben. Das Trinitätsbild ist geblieben; nur die Bäume vermisst man. Ferner ist der Cyclus um einige Darstellungen (Heimsuchung, Flucht etc.) ärmer um die Miniatur mit dem Jüngsten

Gericht[1] und der Kreuzigung bereichert. Der Altersunterschied der beiden Bücher wird sich schwer feststellen lassen.[2] Beide gehen aber sicher auf ein und dieselbe Vorlage zurück.



Abb. 16. Aus Cod. 500 der Bibl. Mazarine in Paris.

Das nächstfolgende verwandte Stück befindet sich im Haarlemer Museum.[3]

---

[1] Das jüngste Gericht in schlichter Komposition, Christus auf dem Regenbogen, die Weltkugel ihm zu Füssen; unten sind zwei Tote, ihren Gräbern halb entstiegen. Der Boden ist gegen den Hintergrund dunkel schattiert und horizontal abgeschnitten.

[2] Zeitlich weit auseinanderliegend, sind sie ja sicher nicht.

[3] Nr. 112 des Kataloges vom Bischöflichen Museum. Pit. a. a. O. p. 41 datiert richtig Mitte des 15. Jahrhunderts, auch seinem Ausdrucke «a tournures vives un peu caricaturales» kann man beistimmen; es muss

Gebetbuch. Pergam. 1. Spalte 10,4×15,3 cm. Nicht paginirt. 15 Miniaturen. Die Ornamentik, etwas roh, besteht wieder aus Elementen von Typus A und B Kalender Utr. d. Diözese.

Stil und Technik sind dieselben; die Verkündigung trotz einigen Varianten,[1] auf denselben Grundtypus deutend wie im Leidener Exemplare. Die Bewegung der Jungfrau ist hier wie dort, (der Oberkörper nach links gebeugt, der linke Arm über den rechten gesetzt, hält mit der Hand das Gebetbuch an der Aussenseite). Auch die Bewegung des Engels ist auf dieselbe Vorlage zurückzuführen. Das Gefäss für die Lilie steht am selben Platze; die Bank der Madonna hat dieselbe Rückenlehne. Die Bilderfolge ist etwas verschieden:

Verkündigung, Gefangennahme Christi, Christus vor Pilatus, Geisselung Christi, Kreuztragung, Kreuzigung, Christus am Kreuze, Kreuzabnahme, die Totenmesse, welche dann die «corte vigheli» einleitete, ist ausgeschnitten. Die Trinität, mit geringen Varianten dasselbe Schema; Maria mit dem Kinde, St. Petrus, St. Andreas, St. Antonius, Agniet.

Das ganze Werk ist roher als die zwei ersten. Ich beschliesse die Reihe, welche wohl verlängert werden kann,[2] mit einem Beispiel aus der Bibl. royale in Brüssel.

Nr. 21696. Gebetb. Perg. 15,5×10,5 cm., 1. Sp. 20 Zeilen, Kalender v. Utrecht. 150 Bl. Die Randleisten Mischsysteme holl. Ornamentik des 14. Jahrhunderts und des Typus A.

(Abb. 14.) Die Miniaturen sind ganz im Stil der vorigen, bei gleicher Technik. Auch in der Datierung kann man keine starke Differenz annehmen. Wiederum zeigen sich im Cyclus einige Differenzen.

So kommt Bl. 122 verso St. Christoph vor, den wir bisher noch nicht fanden. Als überflüssig unterbleibt es hier, den Nachweis der Zusammengehörigkeit ganz ähnlich wie für das Haarlemer und Haager Exemplar zu wiederholen.

Das Resultut unserer Beobachtung lässt sich also dahin zu-

---

nur Wunder nehmen, dass er den Zusammenhang mit dem Leidener Gebetbuch (Seite 36), nicht beleuchtet.

Nach dem Katalog gehört es der Kirche zu Poeldyk in Holland. Für die ursprüngliche Provenienz sagt dies nichts.

[1] Das Interieur ist durch Blend-Arkaden flüchtig angedeutet. Gottvater und der Christusknabe sind verschwunden; das Spruchband fehlt dem Engel.

[2] Einschlägig ist auch Codex 500 der Bibl. Mazarin in Paris. Vgl. Abbild. 15, 16, 17 und 18.

sammenfassen, dass ungefähr parallel, vielleicht etwas später anfangend, mit der vorigen Gebetbuchgruppe eine zweite herauszuschälen ist, welche sich durch ihr verschiedenes technisches und stilistisches Princip durch einen in den meisten Fällen reicheren Cyclus, sowie durch einige, früher nicht constatierte Typen der Komposition unterscheiden lässt. Es wiederholen sich die Trinität und die Totenmesse in einer speziellen Anordnung. Im Uebrigen sahen wir, dass die qualitativen Unterschiede zwischen den Exemplaren des letzten Kreises nicht erheblich waren.



Abb. 17. Aus Cod. 500 der Bibl. Mazarine in Paris.

Ein dritter und letzter Typus von Gebetbüchern unterscheidet sich von den vorigen durch ein verschiedenes Ornamentsystem schon äusserlich. Auf die Eigentümlichkeiten in diesem Schema der Ornamentik braucht nicht mehr eingegangen zu werden.[1] In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist es zur Herrschaft gelangt.

---

[1] Vgl. S. 29 ff. Typus C.

Von den vielen Handschriften dieser Periode müssen wir aber zunächst diejenigen ins Auge fassen, welche in direktem Zusammenhange stehen mit jener Bibel Hs. B.,[2] (die späteste grosse Historienbibelhandschrift, welche wir besprechen konnten).

Da kann man eine Reihe von Büchern zusammenstellen, die nicht blos der Gruppe angehören, sondern sämtlich von demselben Miniator gemalt sind. Alle, die Kunstweise des oben besprochenen



Abb. 18. Aus Cod. 500 der Bibl. Mazarine in Paris.

Malers kennzeichnenden Eigenschaften finden sich in den übrigen Büchern, welche wir ihm zuschreiben wollen. Seine strichelnde Zeichnung, seine nach Breite oder Höhe missproportionierten Köpfe, seine Manier, dem Blicke eine der Kopfwendung entgegengesetzte Richtung zu geben, u. s. f. (Vgl. Taf. IX und Abb. 19).

---

[1] Vgl. S. 62 ff.

Es lohnt sich wahrhaftig nicht, hier lange zu beschreiben; auch die Farbengebung, die Wolken,[1] die Falten stimmen überein; die Randleisten sind nicht nur im System gleichartig, sondern wiederholen dieselben Details. Ein schlecht gezeichneter Schmetterling mit geschlossenen Flügeln, Weintrauben nach einem gewissen Schema behandelt, etc. kehren häufig wieder.[2] So finden wir bei Männern nicht geistlichen Standes immer das Kostüm, wie wir es Seite 60 besprachen.

Die dem Zeichner angehörenden Werke sind mithin, soweit es Gebetbücher betrifft.

Nr. 29 Fond. Neerlandais Cat. Huet, der Bibliothèque nationale; ich stelle dies als Bestes voran. In diesem Buche sind 2 Initialen Bl. 58 und Bl. 79, König David mit der Harfe, und in einem M, links Christus auf dem Regenbogen, unten Köpfe der Toten aus den Gräbern emporgestreckt, rechts der Höllenrachen, in dessen Schlund der Satan mit zwei Seelen in den Armen sichtbar wird. Diese sind von einer anderen Hand.

Unser Meister setzt Blatt 31 ein und illuminiert von dortan auf Bl. 31, 42, 55 verso 52, verso 58, 79 die Ränder. Er bringt in diesem Buche wenigstens einige Erfindung in den Drôleries; die eckig in den Hüften abgeknickten Puppen bleiben aber dieselben, ob sie sich nun mit Seilziehen unterhalten 45 verso oder den Bogen spannen 31.

Sonst bemerke ich zu dieser Handschrift äusserlich: Horar. mit Kalender, «Heiligen der Diözese Utrecht».[3] Pergam. 111 ff. 18×13 cm 1. Spalte Goth. Minusk. Auf Blatt 111 findet sich das Zeichen V «constant».

Ferner von derselben Hand: Horar A des Erzbisch. Mus. Utrecht;[4] ohne Nummer, ohne Paginierung, Schrank 2. Perg. 11,1.× 16,3 Höhe des gemalten Teiles 13,2. Kal. Utr.; Randleisten im bekannten Schema; nur eine Miniatur; Gottvater mit zwei Seelen im Schoose.

Horar B des Erzbisch. Mus. in Utrecht Perg. 15,3×10,2 cm Höhe des gemalten Teils 13,3 Kal. der Utr. Diözese; Randleiste im bekannten Schema. Initiale Bl. 13, Maria mit dem Jesusknaben zur Hälfte über

---

[1] Sie sind ganz so geformt, wie auf dem Genesisblatt der Hs. B., stratus mit weiss aufgesetzt.

[2] Letztere kommen auch in der Randleiste I, 257 verso der W. Hs. vor, ganz gleich behandelt in einem Pariser Gebetbuch.

[3] Ponciaen, Bonifaes, Odulf, Lebuyn, Willibord.

[4] Ich nenne diese beiden Hss. A und B, weil sie nicht nummeriert sind.

dem Halbmond sichtbar, von der Strahlenglorie umgeben, Opfer eines Lammes, ein auferstehender Toter zur Hälfte aus dem Grabe gehoben. Miniaturen: das jüngste Gericht, rohe Vereinfachung, Gottvater mit



Abb. 19. Aus Ms. 31 des Mus. Meerm. Westhr. im Haag.

einer Seele im Schosse, im Hintergrunde zwei Bäume sichtbar, in der auf S. 60 besprochenen Form.

Nr. 31. 8°. Museum Meerman Westhr. im Haag.[1]

---

[1] Pit. a. a. O. S. 31 les visages sont grimaçants d'un realisme exageré, les carnations d'une paleur désagreable.

Horar. Perg. mit Kalender der Utrechter Diözese 15,9×11; die gemalte Fläche 8,7×5,9. Randleisten im bekannten Schema 2 Miniaturen: Bl. 56 verso Christus am Kreuze, zur Seite Maria und Johannes, Bl. 64 verso Pfingstfest. (Abb. 19.)

Hiermit kann man sich von der Thätigkeit dieses handwerklichen Malers einen Begriff machen. Keineswegs auf einer primitiven Stufe mehr stehend, auch in allen Aeusserlichkeiten [1] seiner Zeit folgend, haben wir nicht einen zurückgebliebenen, sondern einfach talentlosen Mann vor uns, der mit neuen Elementen ungeschickt operiert. Die grosse Anzahl auf uns gekommener Werke seiner Hand, am meisten aber der Umstand, dass man ihm die Vollendung eines so guten Werkes als die W. Hs. überliess, giebt ein eigenartiges Streiflicht auf das Sinken der künstlerischen Leistungsfähigkeit in dieser Periode (nach Mitte) des Jahrhunderts in einem bestimmten Rayon des Utrechter Diözesangebietes.

In die Nähe der letzten Gruppe gehören zeitlich, einige Gattungen,[2] die entweder stark fragmentiert uns nur wenige Beispiele liessen, oder nur für das stetige Zurückgehen der Miniaturmalerei ein Beweis sein können.[3] Wir wollen Sie hier nicht im einzelnen betrachten. Als Ornament führen sie Typus C, im Cyclus bringen sie nichts wesentlich Neues (Verkündigung, selten Geburt) Trinität, Christus am Kreuze; in der späteren Zeit umklammert die heilige Magdalena den Kreuzesstamm, (so Bl. 38 aus AA 195) Jüngstes Gericht im einfachen Schema der blossen Auferstehung; die armen Seelen im Fegfeuer (oder der ältere Typus der Toten-

---

[1] z. B. hier schon immer Strahlennimben; die Goldscheibe ist verpönt.

[2] Es lassen sich auch innerhalb dieser Gattungen wieder Familien unterscheiden. Einen gewissen Zusammenhang im Ornament, sowie Verwandtschaft im Bilderkreise fanden wir z. B. bei AA 159 der Bibl. d. Haag; (Pit. S 37), und C. Gm. 76 der Münchener Staatsbibl. Es wiederholt sich darin das Seelenpaar im Fegfeuer in der Initiale zu beiden Seiten des M—Mittelstriches. Auch im Kalender finde ich Uebereinstimmungen. Maasse sind 16,1×11,4 cm und 18,1×11,4 cm. Auch zu 133 D I im Haag, findet sich ein Gegenstück in Utrecht. (Erzbischöfl. Museum).

[3] Ich meine damit aus der Haager Bibl. d. Kön. N. 133 D 5, welches vom schlecht kolorierten Holzschnitt kaum zu unterscheiden ist und AA 157 ebenda (im älteren Teile).

messe zu erweiterten Scenen ausgestaltet),[1] kehren ständig zurück, selten kann man die Bilder als selbständige Komposition ansehen. Ganz Gleichartiges in anderen Exemplaren beweist immer wieder, dass eine Vorlage für eine ganze Reihe massgebend war.

Gegen das letzte Viertel des Jahrhunderts ändert sich der Bilderkreis etwas; zugleich aber werden neue Züge in der Anordnung der Scenen bemerkbar. Wir können eine Unter-Gattung fixieren, die sich am deutlichsten an zwei Büchern demonstrieren lässt, welche zwar manches Altertümliche haben, aber dennoch als „um 1500“ datiert werden müssen.

Ich meine AA 127 und AA 155 der Haager Kgl. Bibl.[2] Horarien. Pergam. Kalender der Utrechter Diözese 19,9×13,5 und 19,5×13,2 cm. AA 127 enthält ausser den üblichen Miniaturen noch die Gefangennahme Christi (seine Höllenfahrt) und die Messe des heil. Gregor.[3] Wichtiger als die Vermehrung der Bilder ist die Veränderung der Komposition. — Beim Jüngsten Gericht ist die Darstellung mit vielen Personen bereichert. Die Trennung von Verdammten[4] und Seligen ist hier aufgenommen. Hoch oben thront Christus mit dem Strahlennimbus auf dem Regenbogen, darunter Maria und Josef halb auf roten Abendwolken sichtbar. Petrus, vorn links die lange Reihe der Seligen anführend, öffnet mit einem Schlüssel die Himmelspforte; rechts zwängt ein Teufel die Verdammten in den weitgeöffneten Höllenrachen. Vom alten Schema blieben nur noch die Auferstehenden im Hintergrunde. Kein grosser Künstler hat das Bild gemalt; die Zeichnung

---

[1] Oefter auch im Freien dargestellt, so in einem guten Beispiel der Gruppe in Wien, Hofbibl. 1938. Zugleich kommt in der zweiten Hälfte die Auferweckung des Lazarus, und später das Bild der drei Toten und drei Lebenden an die Stelle.

[2] Pit. S. 36 und 30, dass diese beiden Hss. auffallend verwandt sind, obwohl sich darin offenbar verschiedene Hände zeigen und auch in vielen Einzelheiten sich unterscheiden, erwähnt er nicht.

[3] Die beiden letzten Bilder sind Erweiterungen des Kreises, welche der Spätzeit angehören, in Flandern finden wir sie und auch in Frankreich früher. Die Gefangennahme Christi aber ist in Holland schon früh zu konstatieren; um die Mitte des Jahrhunderts wird sie seltener, bis sie im letzten Drittel wieder aufgegriffen wird.

[4] Selbstverständlich meine ich hier nur ein für die von uns betrachtete Gruppe «neues» Element. Dass die Gerichteten auch viel früher schon getrennt vorkommen, ist bekannt.

ist unbeholfen und etwas geistlos, das Kolorit konventionell. Das Ganze aber bleibt dennoch ein Beleg für das Bestreben breiter zu erzählen. Das Publikum dieser Zeit verlangte eine mehr gefüllte Bühne. Aehnliche Veränderungen hat das Schema bei der Gefangennahme erfahren. Die Landschaft ist weiter ausgebildet. Probleme, wie Fackelbeleuchtung und dergleichen werden aufgegriffen; der dunkelblaue Himmel zeigt deutlich das, ziemlich spät erst aufkommende Bestreben, die Nacht anzudeuten. — Das scheint mir, was man im Anschiuss an die Bibelgruppen im weitesten Sinne, noch von den Gebetbüchern sagen kann.[1] Lang kann uns die zweite Hälfte des Jahrhunderts überhaupt nicht beschäftigen; denn der allgemeine künstlerische Rückgang ist so deutlich, dass wir fast nur mit Werken, welche im Vergleich zum Auslande unter der Leistungsfähigkeit der Zeit bleiben, zu beschäftigen hätten. Zwar entstand noch um 1450 das Pontificale aus St. Maria; wir werden aber später sehen, dass dieses einer Sondergruppe anzugehören scheint; die wenigen Missale und sonstigen Ritualbücher, die mir ferner noch aus der Mitte des Jahrhunderts oder der zweiten Hälfte zu Gesicht kamen, verdienen keine aparte Würdigung.[2] So geschlossene Kreise eigenen Charakters wie die der Bibeln und der Gebetbücher mit den Grisaillen konnte ich dem Materiale nicht mehr entnehmen.

Erweitert wird unser Material noch durch eine einzige Gruppe. Dass wir sie gesondert besprechen, hat seinen Grund in dem Fehlen allen Zusammenhanges mit den als führend aufgestellten Bibelgattungen. Für den im Abschnitte über die Ornamentik von uns aufgestellten zweiten Haupttypus, der streng stilisierten Ranke, lieferten uns zwei Bücher, deren nahe Verwandtschaft auffallend war, die besten Beispiele. Ein Gebetbuch aus dem Kloster v. St.

---

[1] Nur einer in Holland sehr hochstehenden Schule, von der wir zahlreiche Beispiele haben, will ich der Vollständigkeit halber hier gedenken. Ihr gehören die zahlreichen Gebetbücher mit ornamentalkalligraphischer Verzierung in roth und blauen Linien an. Die letzte Konsequenz eines alten Schmuckes. Die Art, lässt sich vom zweiten Drittel des Jahrhunderts an bis über die Mitte verfolgen.

[2] Dies gilt auch von dem Missale Nr. 10 der Univ. Bibl. zu Utrecht. Die Kanontafel in dem der Mitte des Jahrhunderts angehörenden Buche ist sehr roh.

Augustin zu Albergen und die grosse sechsbändige Bibel aus Zwolle.

133 F 6, aus dem Kloster Albergen[1] Kgl. Bibliothek des Haag. Perg. 12,1×8,9; 176 ff. Oestl. niederländischer Dialekt, goth. kantige Minuskel; Randleisten und zwei Bilder in den Initialen.[2]

Die beiden Bildchen sind eine Veronica[3] und eine Madonna in der Strahlenglorie auf dem Halbmond stehend. Der Faltenwurf ist graziös und wohl überlegt, (z. B. unten am Kleide der Veronica). Die Köpfchen der Heiligen von zarter Modellierung, die



Abb. 20. Fragment aus dem Gebetbuch 133 F 6 aus Albergen. Kgl. Bibl. des Haag.

Farben blass und gebrochen. Endlich fällt die altertümliche Anordnung mit Goldgrund und Teppich, und die Anwendung der grossen scheibenförmigen Nimben auf.

Nr. 31[4] der Bibl. in Utrecht. Perg. 2 Spalten + 54×39 cm grosse goth. Minusk. nicht paginiert.[5]

---

[1] Zwischen Almelo und Ootmarsum.
[2] Die eingetragenen Notizen vergl. oben S. 27.
[3] Vgl. Abbildung 20.
[4] Catalog Tiele.
[5] Für die Herkunft vergl. S. 26 ff.

Der in allen Bänden schlecht erhaltene Codex enthält wenig Miniaturen mehr. Im ersten Band die Genesis in 7 Bildern; die Darstellungen der Schöpfungstage sind in Rechtecken übereinandergestellt wie in Hs. C. im Haag. Die Kompositionen aber weichen von den in den Hss. der ersten Bibelgruppe gebräuchlichen ab. Der von den Bildern gebildete Streifen ist hier noch wie in den alten Bibeln als J verwendet. Ikonographisch ist das zweite Bild interessant. Gottvater, ganz in der Mandorla, steht rechts auf dem braunen Boden. Links weiter zurück scheint eine blaue Halbkugel von goldenen Kreuzbändern umzogen in schwarzem Wasser zu schwimmen. (Genesis 6 ist wohl gemeint, vielleicht zugleich Genesis 4.) Die folgenden Bilder sind den ständigen, der Bibelgruppe nicht analog in der Komposition, stehen aber auf der gleichen Stufe. Die Landschaften sind unter lichtblauem Himmel ohne altertümliche Züge in drei Gründen ausgeführt. Den Vordergrund in lichtem Grün beleben Gräser und Blattpflanzen; dann kommt ein Wasser im Mittelgrunde und ein mit Bäumen bewachsener Höhenzug als Hintergrund. (Bei der Erschaffung der Eva ist diese schon von Adams Körper frei.) Die Farben, soweit sie noch zu erkennen sind,[1] waren zart und licht, die Modellierung nur gering und stark vertrieben. Man sieht es diesen und den wenigen übrigen[2] Bildern des ersten und zweiten Bandes an, dass sie mit mehr Musse und Geduld ausgefertigt sind als die Miniaturen der ersten Bibelgruppe. Der „Tod des Riesen Goliath“ im zweiten Bande kann hier angereiht werden. Er ist auf den grünen Boden gefallen; sich auf den rechten Ellenbogen stützend, liegt er halb auf den Knieen, David schon mit der Königskrone bohrt ihm ein langes Schwert in den Hals; (schachbrettartig gemusterter Hintergrund). Die anderen Bände geben so wenig gut Erhaltenes, dass längeres Stillstehen unnötig wird. Ich betone an dieser Stelle noch,[3] dass sowohl in der farbigen Ausführnng der Minaturen, wie im Stil derselben zahlreiche Analogien mit dem Alberger Gebetbuche unverkennbar sind. Für 1467, so ist der zweite Band da-

---

[1] Der ganze Streifen ist, wie alle Bilder des Buches etwas verwischt.
[2] Ein Simson, das Thor der Stadt Gaza unter dem Arm davontragend. Hinter ihm das grosse offene Thor mit dem Fallgatter.
[3] Vgl. S. 26 für das Ornament.

tiert, ist die Ausstattung etwas altertümlich. Die gemusterten Gründe, die selten (nur in den Genesisbildern) weiter ausgestaltete Landschaft, die scheibenförmigen Nimben zeugen von einem etwas conservativen Sinn. Früher wird man aber demnach auch cod. 133 F 6, aus Albergen, nicht ansetzen dürfen.

Delprat [1] gedenkt einer Handschrift im Stadtarchiv zu Nymwegen, [2] weil dieselbe sicher einem Fraterherrnhause entstammt. Auch diese gehört ihrem Schmucke nach unserer letzten Gruppe an.

Missale. Pergam. 39×28 cm., 2 Spalten von 34, 24 und 22 Zeilen. Goth. aufrecht gestellte Schrift.

Das Buch wurde für die Bäckergilde angefertigt, [3] wie aus einer Notiz auf dem Vorsetzblatte hervorgeht; diese besorgt uns zugleich das Datum: . . . „Item. In den jaer dairnae van (14)82 hebben die Becker verdincht ende laten scriven in dat Fraterhuyss een missaal, daarvan Reyner [4] voirgescreven, die yirste myss uyt lass ob den heiligen Pinxdach, in den jaer von (14)83.

Die einzige Miniatur, die grosse Kreuzigung ist von einem Rankenwerke umrahmt, das unserem Typus B entspricht. Freilich ist hier viel vegetabiles Geblüt zwischen den Schnörkeln, aber die Art der Verbindung beider Teile entspricht dem Prinzip. Die ornamentale Anordnung ist massgebend geblieben. Die Ranken laufen zwar nicht mehr gebunden fort, sie setzen ziemlich wenig organisch und willkürlich an, aber ein gewisses Gleichgewicht ist gewahrt.

Ueber das Bild [5] wage ich, ohne es aus eigener Anschauung zu kennen, nicht viel zu sagen. — Die Anordnung (Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes) entspricht der Zeit (1482), wenn wir mit einer Werkstatt Rechnung tragen, die nicht gerade an der Quelle neuer Ideen war und reichere Staffage verschmähte. Die Nimben sind noch scheibenförmig, die Falten schlicht und nur

---

[1] Verhandeling over de Broederschap van Geert Groote etc. S. 252. Moll, Kerkgeschiedenis etc. nimmt die Stelle herüber. II 11, S. 173.

[2] Genaue Angaben über diese Hss. und Photographien, verdanke ich der Bereitwilligkeit des Stadtarchivars, Herrn van Schevichhaven.

[3] Dieser Gilde gehört die Handschrift auch heute noch; sie befindet sich nicht im Archiv, sondern ist im Gemeindemuseum deponiert.

[4] Reyner van Oss, Stifter des Fraterherrnhauses in Nymwegen. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Stadtarchivar.

[5] Es scheint ziemlich beschädigt.

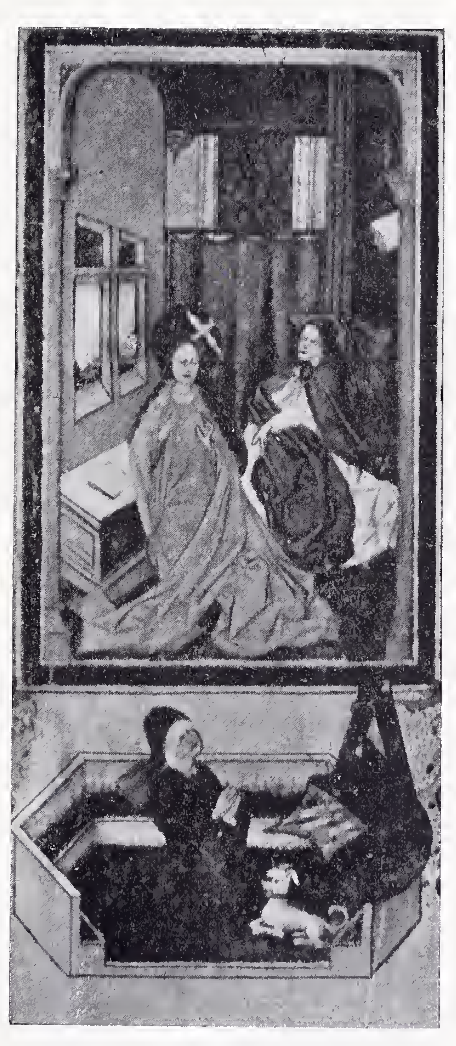


Abb. 21 u. 22. Aus dem Gebetbuch der Prinzessin Sybilla v. Cleve. München, Hof- u. Staats-Bibliothek. Cod. Germ. 84.

unten gebrochen (Gewand der Maria). Bemerkenswert sind die Anspielungen auf die Bestimmung des Buches in dem rechteckigen Bildrahmen. Man braucht hier, da sich das Thema aus dem besonderen Zweck der Handschrift, ja von selbst ergab, nicht an Einflüsse von genrehaften Scenen gleicher Art in flandrischen Gebetbüchern, zu denken, wenn auch der geschäftig das Brot in den Ofen schiebende Bäcker dort schon früh in Kalenderbildern vorkommt.

Ein schönes Gebetbuch späteren Datums, möchte ich an dieser Stelle besprechen. Vielleicht gehört es nicht direkt zur eben besprochenen Gruppe. Im Ornament ist es aber der Gattung aufs Engste verwandt. Ausserdem entstand es örtlich in der Nähe des vorausgehenden Buches.

Cod. Germ. 84 der Münchener Staatsbibliothek. Perg. 372 ff. 16,2×11,3 cm. Goth. Minuskel. Miniaturen — 8×4 cm. Das Ornament gehört durchgängig der besprochenen Gruppe an. Abbild. 21 und 22.

Die Handschrift war dem Wappen nach, Bl. 13 verso und an anderen Stellen wiederholt, nicht auf Rasur, und, wie die Anordnung mit dem Porträt der Besitzerin auf Blatt 13 verso zu beweisen scheint, wohl gleichzeitig mit der übrigen Ausstattung, im Besitze der Prinzessin Sybilla von Cleve, die sich 1527 mit dem Kurfürsten Johann Friedrich I. von Sachsen vermählte. Demnach muss das Buch erst zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ausgemalt sein. Die 19 Miniaturen (gegen Ende des Buches roher) sind von ausgesprochen einheitlichem Stil; der Faltenwurf ist reich und knitterig; die Gesichter gehören alle einer Schule an; die Landschaften, schon mit blauen Fernen, haben eine vom bisher Gesehenen abweichende Behandlung der Einzelteile erfahren. Man beachte das getüpfelte Gras, womit der Boden bedeckt ist, das Grün ist eigentümlich grell. Ziselierend scharf ist die Zeichnung allenthalben, die Farben hell und klar, glatt im Auftrage. Nur mit guten Handschriften des Niederrheins [1] kann man es auf eine Linie stellen. Der Bilderkreis ist der uns bekannte.

---

[1] Verwandtschaft in den Typen und in der Ausstattung hat hiermit ein Catholicon der Bibl. royale in Brüssel Nr. 102-103 vom Jahre 1457. Ornamental ist eine Aehnlichkeit mit dem Gebetbuch der Grossherzogl. Bibliothek aus Darmstadt vorhanden, Nr. 70.

Bl. 13 verso Verkündigung, 86 verso Jüngstes Gericht, 160 verso Pfingstfest, 192 verso Christus in Gethsemane, 193 verso Gefangennahme, 214 verso Christus vor Pilatus, 224 verso Kreuztragung, 226 verso Kreuzigung, 231 verso Christus am Kreuze, Maria und Johannes, Kriegsknechte und der gläubige Hauptmann, 233 verso Pieta, 242 verso Grablegung, 248 verso Seelen im Fegfeuer; die Flammen züngeln aus einer Kluft im Boden auf, im Hintergrunde Landschaft mit Bäumen und Häusern, 335 verso Messe des heiligen Gregor, 347 verso Johannes Evang., 350 verso St. Antonius, 352 verso St. Sebastian, 354 verso St. Rochus, 365 verso St. Elisabeth.

Ungewöhnlich ist nur auf 338 verso Maria mit dem Jesusknaben auf dem Schosse, vor einem Vorhangstreifen mit Granatapfelmuster, auf einer Bank sitzend,[1] hinter ihr eine weite Landschaft in zwei Gründen abgeteilt. Wir fanden dieses Thema bis jetzt gar nicht ausgenützt; auch den flämischen Handschriften der Zeit ist es nicht eigen, eher wird es mit den beliebten „Madonnen im Rosenhag“ und Aehnlichem der Kölnisch-Rheinischen Gruppe zusammen hängen.[2]

Für die späte Entstehungszeit ist die von Sorgfalt und Routine zeugende Ausführung der Miniaturen, keineswegs eigentlich auf der Höhe. Das Buch erscheint als spätes, prächtiges Stück älterer Richtung, die Hofkunst der kleinen Residenz.[3]

Dass die Handschrift in Cleve entstanden sei, entnehme ich den mehrfach als landschaftlichen Hintergrund verwendeten, vorzüglich gelungenen Veduten dieser Stadt. (Am besten auf Bl. 354 verso. Der hl. Rochus zeigt dem Engel seine offene Wunde am Schenkel.) Noch heute ist alles Wesentliche kenntlich; das Kirmesdal (Breites Wasser bei Cleve) unten, die sich am Hügel hinaufziehende Stadt, der Schwanenturm,[4] der Mühlberg u. s. f.

---

[1] So wird man es verstehen müssen; eigentlich sitzt die Madonna ja vor der Bank. Wie häufig ist auch auf diesem Blatte die letzte Vollendung unterblieben; die feine Punktierung des Pergamentgrundes zwischen dem Ornament fehlt dem grössten Teil.

[2] Solche mehr lyrisch gedachte Repräsentationsbilder entsprechen der Richtung der eigentlich holländischen Kunst nicht.

[3] Alles Aeusserliche, Nimben, Faltenwurf, die Behandlung der Typen nach einem Schema (langen Nasen mit breitem Rücken), die Bewegung des Nackten, (vgl. Abbild.) gehört dem Stile nach in das 15. Jahrhundert.

[4] So wie ihn Herzog Adolf I. 1439 erbaute, und er jetzt noch steht.

Mit diesem Buche sind wir in einem Grenzgebiete angelangt, wo eine andere selbständige Schule deutlich ausgesprochen sich zeigt; zugleich sind damit die gesteckten Zeitgrenzen überschritten; wir können mit dieser Handschrift unsere Betrachtung und Sonderung des vorliegenden Materiales als abgeschlossen ansehen.

V. KAPITEL.

Lokale Gruppen.

Im Kloster Marienborn bei Arnhem war das Gebetbuch der Maria von Gelder geschrieben, wurde vielleicht auch dort ausgemalt,[1] allein wir sahen, es ist in unserem Zusammenhang nur wenig zu verwenden. Die weiteren Klostererzeugnisse der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geben für die örtliche Bestimmung eine spärliche Ernte. Als bei Utrecht entstanden, kann man die Bilder der kleinen Handschrift Nr. 8729—31 der Bibl. royale einreihen. Es ist ein Heiligenleben-Büchlein,[2] als Haupttext eine Vita St. Ursulae enthaltend.

Auf Perg. 135 ff. 20,4×13,3 cm. Verschiedentlich findet sich die mit der Schrift des Codex gleichzeitige Notiz «Pertinet ad Carthusienses prope Traiectum inferius»; gerad. goth. Minusk. (Ornament vgl. S. 21). 3 Miniaturen, jedesmal Karthäuser Mönche vor weiblichen Heiligen knieend.

Die Schrift, sowohl wie die Trachten sprechen für eine Entstehung vor der Mitte des Jahrhunderts. Die Farben wirken bunt. Nur wo der Zeichner bei den dünnen Federvorzeichnungen bleibt (so

---

[1] Vgl. hiezu Acquoy. a. a. O. II, 233. Seine Beweisführung kann für uns nicht genügen, zumal da nach freundlicher Mitteilung des Herrn Bibliothekar A. Kremer die Handschrift in Arnhem, aus dem Kloster Marienborn stammend, nicht so wie Acquoy angiebt, «met de pen uitgevoerde Teekeningen en portretjes», sondern nur wenige, mit der Feder gezogene Figuren enthält. Catal. der Openbare Bibl. Arnhem ibid. Seite 242. 1858.

[2] Catal. Hagiogr. Bibliothek reg. Bruxellensis Tom. II, P. 251.

die Karthäusergruppen), ist ab und zu eine Bewegung, ein Kopf nicht schlecht gelungen; die Zeichnung aber ist nirgends scharf und präcis, immer leicht und andeutend. Mit irgend einer der im Uebrigen von uns besprochenen Hss. hängt dieser Codex nicht zusammen.

Auch die Brüder von St. Hieronymus in Utrecht, die ja eine Thätigkeit im Buchverzieren entwickelt haben, bei denen in den späteren Jahren des Jahrhunderts gegen Bezahlung Bücher illuminiert wurden,[1] können, wie es scheint, nicht in Betracht kommen, wo es sich darum handeln würde, eine Werkstätte ausfindig zu machen, in der man sich die von uns aufgestellten Gruppen entstanden denken könnte; denn unter den zahlreichen Hss. dieses Klosters,[2] die sicher zum Teil auch dort verziert wurden, ist mir keine bekannt geworden, welche über eine gewisse geschmackvolle Ausstattung mit Federschnörkeln hinausginge. Ich kann auf die mannigfach erhaltenen Berichte und Rechnungen über das Illuminieren der Bücher hier nicht weiter eingehen,[3] sondern nur erwähnen, dass die sicheren Erzeugnisse holländischer Klosterkunst, soweit sie mir zu Gesichte kamen, keineswegs mit unseren Handschriften korrespondierten. Ungeheuer zahlreich sind die Bücher mit Filigranornament; ebenfalls findet sich in sehr vielen Handschriften deren klösterliche Provenienz bezeugt wird eine verrohte Wiedergabe unseres Ornamenttypus A. Der Begriff Illuminieren geht eben ziemlich weit und wenn nicht ausdrücklich „Bilder“ namhaft gemacht sind, könnte eine solche, für unseren Zweck doch unwichtige Verzierung mit Federschnörkeln gemeint sein. Nach fortgesetztem Suchen, die Schriftquellen sind noch lange nicht erschöpft, können noch wertvolle Nachrichten an den Tag

---

[1] So heisst es in 1484—1485 in den Rechnungsbüchern der St. Jakobskirche It. den brueders v. St. Hieronimus gegeven van dit ny (neue) zancboeck te verlichten V stuuers facit X cromstert vergl. Geschiedenis der Kerspelkerk v. St. Jacob te Utrecht. Leiden 1882. S. 222 von Riemsdyk.

[2] Ich nenne hier ein schönes Exemplar mit Filigranverzierung. Nr. 7917 Passionale aus der Bibl. v. St. Hieronymus stammend. In Brüssel.

[3] Für die «Regulares in Traiecto» liefert die Utrechter Universitäts-Bibl. Material. Ein Gregorius Magnus. Cat. Tiele Nr. 87 hat gute Initialen mit kleinen Bildern in Deckfarben. Die Notiz «Pertinet regularibus», beweist aber nicht, dass die Handschrift im Kloster ausgemalt wurde.

kommen. Vorläufig bin ich nur in der Lage, einen Beitrag zu liefern, welcher sich für die Lokalisierung der Hauptgruppe (der Bibeln) wichtig zeigen kann. Bei der Beschreibung der Br. Hs. auf S. 44 habe ich den Namen des Illuministen Claes Brouwer erwähnt; wir kennen seine Manier und dürfen aus oben angeführten Gründen schliessen, dass er im Bezirk der Utrechter Diözese gearbeitet hat. Zugleich ist der Besitzer der Bibel bekannt, für den sie 1431 geschrieben wurde, Claes Peterssoen. (Ob dieser freilich mit jenem „Claes Peter soen van Aecken identisch ist, den wir 1431—1432 in den Rechnungen von St. Jakob treffen,[1] kann, bevor nicht stichhaltige Gründe zur Bestätigung gefunden sind, nur als Möglichkeit erwähnt werden; der Name ist zu absoluten Schlüssen zu allgemein). Ueber Brouwer[2] aber und seiner, wie es scheint, personalreichen Werkstatt, habe ich zwar bisher nichts Näheres ermitteln können, gelingt dies jedoch künftig, so wird ein enges Einzirkeln der genannten Handschriften leicht sein. In Utrecht, woran man freilich bei der Bedeutung der Stadt in dieser Epoche zuerst denkt, brauchen sie nicht entstanden zu sein.[3]

Der Name Claes Brouwer giebt aber mehr zu denken. Wo eine sichere Klosterproduktion vorlag, haben wir derlei Namen nicht entdecken können; erstens wäre das Prädikat „Frater" dann zu erwarten, zweitens, angenommen bei einer solchen, nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Notiz sei dies weggefallen, so bleibt der Name Claes Brouwer[4] immerhin merkwürdig und lenkt

---

[1] Es heisst dort bei Riemsdyk a. a. O. S. 222 im Jahre 1431—1432, «It. Claes Peter soen van Aecken is die bruederseop ghegheven om zinre consten wille dat is te zinghen ende te orghelen ende nae zinre doet een goude croen mit vorwerden. . . . . .

[2] Bradley (Dictionary of Miniaturists Vol. I, p. 172) hat den Namen von Delaborde Ducs de Bourgogne (T. I. p. 546 und 529), übernommen und nennt ihn einfach als «In the service of the Duke of Burgundy» wohl, weil Delaborde ihn aus der Br. Hs., die ja jetzt in der Bibl. d. Bourgogne beruht citiert. Bei Delaborde steht an den betreffenden Stellen nur «il a signé le Ms, d. la Bible Nr. 9018 et 9021, de la Biblioth. d. Bourg. de Bruxelles».

[3] Gar kein Licht giebt die von van Druten ausgesprochene Vermutung, die Hs. A könnte aus dem Besitze des Grafen Johann von Nassau stammen; a. a. O. I, 11, S. 184.

[4] Brower, wie Bradley angiebt, habe ich nirgends gelesen.

die Vermutung auf einen Laien.[1] Indes in dieser Sache zu einem vollkommen befriedigenden Schluss zu kommen, muss künftigen Forschungsresultaten vorbehalten bleiben.[2] So lange über die Heimat der Bibeln nichts sicheres zu sagen ist, wird es mit den meisten Gebetbüchern nicht besser gehen, für die sich am leichtesten durch Combination einiges herausstellen würde. Nur eine Handschriftengattung kann hier mit Bestimmtheit lokalisiert werden.[3] Sie war im Laufe unserer Abhandlung durch drei wichtige Stücke vertreten. Das Gebetbuch aus Albergen, die Bibel der Utrechter Universitätsbibliothek[4] und das Missale der Bäckergilde zu Nymegen. Wir wiesen schon auf die Korrespondenz dieser Bücher hin; sie hatten alle dasselbe Ornamentsystem und andere verwandte Eigenschaften. Alle drei stammen aus Fraterhäusern oder Klöstern der Windesheimer Congregation, die mit den Fraterhäusern eng verknüpft war. Die sechs Bände der Bibel und das Missale der Bäckergilde sind datiert. Für das hübsche Gebetbuch der Kgl. Bibl. d. Haag[5] können wir eine ähnliche Datierung unverzagt annehmen. Nach unseren Beispielen kann man sich nun ein Bild von der Kunstweise dieses Devotenkreises in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts machen. Selbstverständlich kann zeitlich parallel mit diesen Erzeugnissen eine Produktion ganz anderer Art aus den Instituten, die im westlichen Holland mit Zwolle und Windesheim zusammenhingen (Heilo, Beverwyk, Dortrecht u. s. w.) hervorgegangen sein. Für den Osten aber scheint sich eine gewisse, von dem übrigen Handschriftenschatze Hollands formal unterschiedene Gruppe abzulösen.

---

1 Auch in diesem Falle war unter Utrechter Namen nichts zu finden. Man vgl. M. S. Muller: Schildersvereenigingen te Utrecht. Utrecht 1880. S 12.

2 Ohne ausgedehnte Specialforschung, genaues Nachprüfen von Steuerrollen Rechnungsbüchern, nicht nur von Utrecht, sondern sämtlicher einigermassen beträchtlichen Orte, ohne das ganze Material beizuziehen, wie es in diesem Falle nicht möglich war, wäre ein Fund reine Glückssache gewesen.

3 Zusammenfassend wurde dieser Versuch bisher in der mir bekannten Litteratur nicht gemacht.

4 Ms. 31 des Catal. Tiele in Utrecht. Für das Buch aus Nymegen vgl. S. 94.

5 133 F. 6 aus Albergen.

Wenn wir uns ferner daran erinnern, dass die Ornamentik in dieser Gruppe Elemente aufzuweisen hat, die in Deutschland gang und gebe waren, in Flandern selten gefunden werden, so hat dies bei den vielfachen Verbindungen der Fraterherrn und Windesheimer mit diesem Nachbarlande nichts Befremdendes. Nicht eine Eigenart, einen „Stil der Brüder vom gemeinsamen Leben" können wir konstatieren, wohl aber sind wir imstande, uns zu vergegenwärtigen, welcher Richtung diese Brüder sich angeschlossen hatten. Dass noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts[1] der oben (S. 91 ff.) geschilderte Stil gepflegt wurde, ist der Beweis für einen vornehmen aber, conservativen Sinn.[2]

Namen, wie Dirk v. Herxen, Hendrik Wachtendonk, Herman van Coevorden, Petrus v. Bree[3] kann man mit unserer Bibel nicht in direkte Beziehung setzen. Auch der grosse Illuminator des Klosters Albergen, Andreas von Diepenheim lebt zu spät, dass man dem in erwähnten Gebetbuche eine Probe aus der von ihm geleiteten Werkstatt erblicken könnte.[4]

Es vertritt die seiner Schule vorangehende Kunstrichtung.[5] Immerhin aber sind die Bibel aus Zwolle und das Missale aus Nymegen Beispiele der, von den Fraterhäusern gelieferten Handelsware.[6] Für die letzteren war ja, im Gegensatze zu Windes-

---

[1] Die Utrechter Bibelbände sind von 1464—1476 ohne erhebliche Stilwandlungen.

[2] Acquoy's Meinung, die Windesheimer hätten der Kunst wohl kaum eine neue Richtung gegeben, findet ebenso hierin ihre Bestätigung. (Vergl. Acquoy Het kloster te Windesheim II 245.)

[3] Früher als Windesheimer Illuminatoren genannt, vgl. Moll. Kerkgeschiedenis v. Nederland etc. II, 111 v. Vloten Nederl. Schilderk. a. a. O. S. 58 von Acquoy, aber für Zwolle in Anspruch genommen a. a. O. I. S. 221. Anm. 4.

[4] Vgl. Acquoy a. a. O. über Diepenheim I, 220. III, 128. II, 143, 234. Er wurde noch im Jahre 1521 vom prior superior Nicolaus von Harderwyk aus Albergen nach Windesheim berufen, um dort den jüngeren Brüdern Unterricht zu erteilen. Er scheint demnach eine ausserordentliche Kraft gewesen zu sein. (Sein Priorat in Albergen geht bis 1548).

[5] Wenn freilich der Schreiber «Buerbanck» (vgl. S. 36 f.) mit jenem Zweder Buerbanck von Zwolle identisch wäre, der 1556 Prior in Albergen war, würde es Diepenheim's Schule zuzurechnen sein. An ein solches Zurückbleiben in Schrift und Bilder ist aber doch nicht zu denken. Acquoy a. a. O. III, S. 128.

[6] Für westphälische Fraterherrnhäuser, deren Erzeugnisse von unseren Büchern wenig verschieden sind, verweise ich hier auf die Bemerkungen Nordhoff's in dem Aufsatze «Die kunstgeschichtlichen

heim, wo das Schreiben anderen Zwecken dienstbar gemacht wurde, das Schreiben und Schmücken der Bücher ein Existenzmittel.[1] Für den Absatz nach Auswärts giebt die Bibel aus Zwolle zugleich einen wichtigen Bericht. In der Schlussnotiz des letzten Bandes heisst es: „Anno dmi. Millesimo quadrigentesimo septuagesio sexto mensis Marcy die vicesima finitū est hoc volumen totius biblie zwollis in domo que dr̄ domus frm̄ seu clericor̄. sub expensis reverendi mgr̄i et dn̄i Dni hermani cognoīe droem decretor̄ doctoris atque Decani Sce Marie Traiecten. Qui et priora quique volumina eiusdē manus sub expensis suis scribi et pfici fecit in eadē domo ad laudē et gloriā omrpotentis dei bn̄dicti in secula.[2]

Eine so grosse sechsbändige Prachthandschrift wurde damals, also noch von Utrecht aus, wo man doch eine mindestens eben so gute Bedienung vermuten sollte, in Zwolle bestellt.

Von den vielen Besitznotizen, die wir allenthalben in den Handschriften vorfinden, kann man eigentlich nicht viel brauchen; sie beweisen für die eigentliche Heimat der Handschrift sogar im günstigsten Falle, dass die Inschrift nicht späteren Datums ist, zu wenig. An den Umstand, dass das Wappen in Hs. B. wahrscheinlich das der Utrechter Familie Gruter sein soll, will ich hier noch erinnern,[3] er ist bemerkenswert, aber nur mit grosser Vorsicht zu verwerten.

Die Kalender endlich erlauben m. E. keine einzige Schlussfolgerung, wenn es sich um engeres Einzirkeln handelt.

Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen » Jahrb. d. Ver. v. Altertumsf. im Rheinl. Heft LIII und LIV; vgl. Anm. 25 zu S. 86, 87. Die Handschrift bei Wattenbach Schriftwesen S. 454 Anm. 3 angeführt, konnte mir leider ihrer Kostbarkeit halber nicht zum Studium geschickt werden. Die Handschrift aus dem Kl. Diepenveen von Mooren in Straelen gesehen. (Ann. de hist. Ver. für de Niederrh. H. IX u. X Köln 1861), war nicht aufzufinden und muss nach wiederholten Erkundigungen als verschollen betrachtet werden.

[1] Vgl. über diesen Gegensatz Acquoy a. a. O. I, 221.

[2] Befremdend wirkt, dass weder bei Delprat a. a. O., noch in dem vorzüglichen Buche von Acquoy diese Hs. citiert wird.

[3] Zwei Gebetbücher von derselben Hand illuminiert, heute in dem erzbischöflichen Museum zu Utrecht, ohne Nummer. Vgl. S. 63 und 87.

VI. KAPITEL.

Rückblick und Schluss.

Das ikonographische Interesse tritt beim Studium spätmittelalterlicher Kunst zurück, das stilistische musste in den Vordergrund gerückt werden. — Von der lavierten Federzeichnung, bei der das Wesentliche eben der flott hingestrichene Kontur war, dem die Farbe eine leichte Modellierung geben sollte, war man zu Anfang des 15. Jahrhunderts ganz abgekommen. Wie der Zweck der Illustration von knapper Erläuterung des Textes durch Schemen in ein bewusstes Anstreben naturwahrer Darstellung verwandelt war,[1] so hatte sich auch die Technik geändert. In Deckfarben modellierte man, der Pinsel wurde das Hauptwerkzeug des Illuminatoren; die Vorzeichnung verschwand.[2] — Schwer im Auftrage und bunt mit weissen Glanzlichtern gehöht, erscheinen die Bilder.[3]

Die ersten Bibelgruppen liefern uns hierfür Beispiele. Die Zeichnung bleibt den Bildern eine solide Grundlage. Ueberall, wo wir nicht mit gar zu groben Handwerkern zu thun haben, sind die Köpfe individuell belebt. Mancherlei Nuancen werden versucht, die über eine typische Andeutung der Affekte hinausreichen.[4] Die Gewandfalten sind gross und einfach im Fall; weder gesuchter Schwung noch knitterige, scharfe Brüche fallen auf.

Ohne irgend welchen Zusatz können diese letzten Eigenschaften auch von denjenigen Bildern der Bibelgruppe gelten,

---

[1] Kautzsch Erörterungen u. s. w. S. 47 ff.

[2] Als Uebergangshandschrift schon mit neuer Technik aber mit manchen älteren Bestandteilen in Zeichnung und Komposition nahmen wir Nr. XVIII, der Bibl. der Kgl. Akademie zu Amsterdam an. In die ersten Dezennien des fünfzehnten Jahrhunderts gehört aus denselben Gründen auch die sog. holländische Apocalypse der Bibl. Nat. in Paris.

[3] Auf diese etwas übermässig farbige Wirkung der holl. Miniaturen macht auch Pit, mit Recht aufmerksam. Origines a. a. O. S. 33. «Le jaune-orange dur et éclatant est la couleur dont se servent volontiers les miniaturistes hollandais.»

[4] Vgl. auf Taf. VIII, die Art, wie der Zauberer Neptanabas zur Olympias hinaufblickt.

welche in einem anderen, ebenfalls in den dreissiger Jahren zur Blüte gelangten Verfahren hergestellt sind,[1] nämlich von den Federzeichnungen. Wir haben das Wesen der hier gemeinten Technik schon oben charakterisiert. Die Eigentümlichkeit des Verfahrens ist, dass nicht die Kontur betont wird, sondern die Plastik der Gegenstände. Licht und Schatten werden mit Schraffierungen angedeutet.[2] Kautzsch konstatiert einen Zusammenhang mit der Grisaille-Manier. Dem möchte ich hinzufügen, dass wenngleich ein Anschmiegen an jene bestehende Technik in 2 Tönen hier zu erkennen ist, man dennoch nicht an eine beabsichtigte Imitation als Grund für das neue Verfahren denken darf. Die Entstehung wird sich hier wie bei der Federzeichnung des hohen Mittelalters[3] wohl auch aus dem gekürzten Prozess erklären, welcher in einer viel beschäftigten Werkstatt geboten war. Die Deckfarbenmalerei bleibt nebenher im Gebrauch. Entweder ein Teil der Miniaturen wird farbig (wie in Hs. A) oder wenigstens die Initialen zu Anfang der Kapitel (so in Nb. Hs.). Dass für moderne Augen die monochromen Zeichnungen höheren Reiz haben als die oft brutale Färbung, ist durchaus begreiflich; es ist auch mehr Raum und Luft in den Bildern. Die Farbenperspektive war im Allgemeinen noch nicht weit genug fortgeschritten, um die Illusion der Fernwirkung und des offenen Raumes um den Körpern steigern zu können. Die Farben v e r d i c h t e n das Bild, machen es flächenhafter. Es kann sein, dass dieser Vorzug der nicht kolorierten Bilder auch den Zeitgenossen nicht entgangen ist. Nur befremdet es in diesem Falle, dass die Technik nicht allgemeiner wurde, dass nach der Mitte des Jahrhunderts keine grosse Gruppe dieser Art mehr nachzuweisen scheint und dass sie auch in g l e i c h z e i t i g e n Gebetbüchern nicht nachge-

---

[1] Natürlich spreche ich hier ausschliesslich von holländischen Büchern. Nebenbei sei bemerkt, dass ich ganz dieselbe Technik der Federzeichnung in Flandern bis jetzt nicht früher gefunden habe. Die eigentliche Grisaille-Manier, sowie das feine Stricheln mit dem Pinsel bricht sich dort schon im 14. Jahrhundert Bahn.

[2] Kautzsch Kölner Bibel S. 16 kommt auf diesen Punkt bei der Besprechung der Berl. Hs. Ms. Germ. 516.
Man vgl. Abbild. bei ihm.

[3] Zu dieser Frage A. Haseloff. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg, Heitz 1897. S. 49 ff.

ahmt wird.[1] — Wie dem auch sei, dieser Art sich in den Werkstätten die Arbeit abzukürzen, kam eine der Zeit eigene Geschmacksrichtung, ein Bedürfnis nach Schwarz-Weiss-Kunst entgegen. Wirkliche Grisaille-Manier[2] fanden wir ja ungefähr gleichzeitig in jener Gebetbuchgruppe,[3] welche sich uns aus der Zusammenstellung der zerstreuten Glieder ergab. Das Leidener Exemplar Ms. 224 war das beste und wir dürfen von diesem ausgehen (die zahlreichen Kopien geben nur für die Beliebtheit der Art einen Beleg). Betrachtet man diese Bildchen neben den Federzeichnungen der Bibeln, so lässt sich eine verwandte Tendenz nicht ableugnen, vielmehr wird einem jedoch die Verwandtschaft der Federzeichnungen mit einem ganz anderen Kunstzweige einfallen, mit dem Stich und zwar mit einer malerischen Stechweise, wie sie, erst nachdem grosse technische Schwierigkeiten besiegt waren, möglich werden sollte. Es ist m. E. bezeichnend, dass der Niederländer mit jedem Instrument, auch mit der Feder, mehr zu malen, denn zu zeichnen versucht.[4]

Ueber die Grisaillen, in dem Leidener und den damit verwandten Gebetbüchern, sei hier noch nachgetragen, dass eine gewisse Grossflächigkeit in der Schattenbehandlung auffällt, eine breite Pinselführung zu erkennen ist.[5]

Was die Kompositionsweise und die Auffassung der Gegenstände in den Miniaturen betrifft, darüber im allgemeine noch Folgendes.

Die Bilder der Bibeln sind so einfach wie möglich komponiert.

---

[1] Nach Deutschland hat die Technik Einfluss geübt. Kautzsch Köln. Bibel S. 47.

[2] Die Miniaturen in der zweiten Papierlage der M. Hs. kann man ebenfalls als echte Grisaillen ansehen. Abbild. 5.

[3] Vgl. S. 75 ff. Abbild. 10—18.

[4] Interessant dafür sind ja später Holzschnitt und Blockbuch. — Trotzdem ja die Holzschnitttechnik ein festes Liniengefüge zu bedingen scheint, und feine andeutende Strichelchen dem nicht entsprechen, sind sie hier angewendet. So sind z. B. die Bäume in den Blockbüchern mit ganz leichten unverbundenen Strichen angedeutet — Man vgl. das Blatt aus der Biblia Pauperum des Mus. Meerm. Westhr. . . . G. u. H. Abb. Taf. XII, des Tweemaan. Tydschr. v. Versieringskunst. Vgl. auch Kautzsch K. B. 6. Kap. S. 55 ff.

[5] Vgl. die zierliche Art der flandrischen Grisaillen im Gebetbuch Philipp des Guten, das freilich qualitativ höher steht. Haag. Kgl. Bibl. Woltm. u. Woerm. Gesch. d. Malerei II, S. 67, Abb. Taf. LXXXVI d. Tweemaand. Tydschr. v. Versieringskunst.

Mittelgrosse,[1] wenn der Text es nicht speziell erfordert, nicht zu zahlreiche Figuren werden durch lebhaften Gestus zu einander in Beziehung gesetzt. Meistens vollzieht sich nur ein einziger Vorgang im Bilde; selten sind mehrere Episoden; aber immer haben die vorgeführten Personen Anteil an der Situation. Das Füllen des Mittelgrundes in ausgedehnten, (dann natürlich stark ansteigenden) Landschaften mit winzigen Figürchen, wie man es in Flandern liebte,[2] war nicht üblich. Wo Massen, Heere u. s. w. dargestellt werden sollten, halfen sich die Zeichner mit einem dichten Complex Sturmhauben und Lanzen, die über ein, wenn möglich geschickt vorgeschobenes, Versatzstück hinausragen. Wo dies nicht ging und figurenreiche Kompositionen unvermeidlich waren, wurden, wir sahen es bereits, bald Schablonen geschaffen, an denen man festhielt. Eine Eigentümlichkeit der Anordnung, die sich sehr häufig findet, ist das rücksichtslose Abschneiden und Halbieren der Figuren und Gegenstände am Bildrande. Ein zufälliger Ausschnitt aus den Begebenheiten wird uns gezeigt. Kein Streben nach einem formal abgeschlossenen Bild hält die Komposition zusammen. Durchaus episch werden Begebenheiten geschildert, psychologische Momente werden dabei selten betont. Freilich ist ein Minenspiel bei den kleinen Dimensionen kaum zu erwarten, obgleich auch dies, wie wir sahen (S. 104 Anm. 4), nicht immer fehlt. — Wo in den Gebetbüchern das grössere Format der Bilder und die vom Gegenstande bedingte geringere Figurenzahl bessere Gelegenheit gab, wird im Gesichtsausdrucke die ganze Staffel von der Trauer bis zur Gleichgiltigkeit und Freude wiedergegeben. Ausserordentliches in dieser Beziehung leistet der Maler der farbigen Bilder in dem Leidener Grisaille-Gebetbuche (Vgl. S. 73). Einen naturalistisch aufgefassten, entzückend lächelnden Christusknaben auf dem Arm der Madonna, fand ich in einem unvollendeten Gebetbuch der Leidener Bibliothek (Ms. 289).[3] Grosse Figuren und wenig Beiwerk, dies scheint in den Gebetbüchern Regel, die Bewegung ist, wenn möglich, massvoll und dann oft sprechend, wo sie lebhaft sein soll, mangelhaft.

---

[1] Im Verhältnis zur Landschaft natürlich zu gross.
[2] So z. B. in der Abschrift der «fleur des histoires» Brüssel Biblioth. royale Ms. 9231.
[3] Pit. a. a. O. S. 35. Abb. 23. S. 108.

Gehörten die Schemen der Landschaft mit den wagrecht abgeschnittenen am Horizont mit Bäumchen bepflanzten Boden, mit dem Höhenzuge im Hintergrunde oder mit den abenteuerlichen



Abb. 23. Aus einem Gebetbuch der Leidener Universitäts-Bibl. Ms. 289.

schrägen Bergen, kompositionell noch dem Uebergange von der stenographischen Andeutung zur tiefen Komposition an, so haben wir auf einige Aeusserungen eines freieren Stils doch schon hinweisen können.[1] In Kürze müssen wir uns nur noch Rechenschaft geben,

[1] So auch die Behandlung des Wassers.

welche Rolle die Farbe in der Landschaft dieser Periode gespielt hat. Sagte ich früher, dass bei der dürftigen Palette der Maler jener Zeit gar oft die Illusion des Raumes, wie sie uns die auf dem weissen Grunde stehende Federzeichnung gab, durch die krasse Farbe gestört wurde, so kann dies doch keineswegs von allen Bildern gelten. Gleich mitten in der von uns betrachteten Periode, 1438, trafen wir eine Künstlernatur, die bei altertümelnden Zügen im Figuralen mit der Landschaft ihrer Zeit voraus war. War der blaue Himmel schon seit dem 14. Jahrhundert, und zwar nicht nur in Flandern, sondern auch in Deutschland, vereinzelt bemerkt (man denke an die neuerdings vielfach besprochene Hs. aus Metten von 1414),[1] hatte die Malerei des 15. Jahrhunderts wohl am eklatantesten im Genter Altar die Konsequenzen dieser Ansätze gezogen, eine Richtung landschaftlichen Sehens war so gut wie unentdeckt geblieben. Der Farbenwechsel der Atmosphäre hatte die Maler nicht beschäftigt. Kämmerer stellte für die Tafelmalerei die Sonderung der drei Landschaftsgründe durch verschiedene Töne zuerst an Gemälden des Dierik Bouts († 1475) fest.[2] Bei ihm fand er auch die Vorliebe für „Leichtes Gewölk" am Himmel und Beleuchtungseffekte. Das sind also Errungenschaften, welche uns da um die Mitte oder um die zweite Hälfte des Jahrhunderts plötzlich entgegentreten. Dass sie nicht unvorbereitet gemacht wurden, lehren uns eben die Miniaturen aus dem Gebetbuch von 1438 und ähnliche Ansätze in der zweiten Papierlage der M. Hs.[3] Die Beobachtung eines Sonnenunterganges ist ein erster Schritt auf dem Wege der Landschaftsmalerei im modernen Sinne. Die Stimmung in der Landschaft über eine friedliche Ruhe hinauszusteigern, ist möglich, sobald das Auge für den Wechsel des Lichtes empfänglich geworden ist; überhaupt ist seit der ersten Hälfte das Jahrhunderts der Sinn für Lichtwirkung in holländischen Miniaturen erkenntlich. Das zerstreute Atelierlicht befriedigte nicht mehr, und sogar die hart-

---

[1] Vgl. Abbild. bei B. Riehl Studien zur Geschichte der Bayer. Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1895. S. 16. Ferner L. Kämmerer: Die Landschaft in der Deutschen Kunst. Leipzig Seemann 1886. S. 43. Kautzsch: Erörterungen u. s. w. S. 53.

[2] Kämmerer a. a. O. S. 55 ff.

[3] Die Arche Noah's schwimmt auf dem Meere im Abend- oder Frührot. Der Himmel ist blass rosa mit neutralblauen Streifenwolken.

gelben Flecke, welche Claes Brouwer, wir wollen ihn vorläufig so nennen, auf seine Berggipfel setzt, und die er durch in den Goldgrund einpunktierte Strahlen als Lichtflecke, primitiv kennzeichnet, unterstützen die Ansicht, dass eine allgemeine Tendenz bestand, Beleuchtungseffekte zu verwerten.

Die von dem übrigen Handschriftenbestande scharf getrennte klösterliche Ware, die feinen Bildchen in der Bibel aus Zwolle, in dem Alberger Gebetbuch etc. bleiben von diesen Neuerungen unberührt. Dort erhält sich bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts ein anderer Vorzug, die korrekte scharfe Zeichnung.[1] Die Bibeln und das Gros der Gebetbücher wurden in Werkstätten hergestellt, deren Bestreben nach möglichst rascher Produktion hauptsächlich die Zeichnung beeinträchtigen musste. Bei den Brüdern gieng man sorgfältiger und langsamer zu Werke. Das zeichnerische Element blieb im Ornamente und den Bildern herrschen.

Es sei mir vergönnt, hier noch eine Vermutung nachzutragen über das berühmte Pontificale der Utrechter Kirche.[2] Das Buch muss um 1450 entstanden sein und steht weder mit den Bibelgruppen a. b. c. noch mit den Gebetbüchern, die wir damit mehr oder weniger eng in Verband bringen konnten, im Zusammenhang nur zur Sondergruppe der Hss. aus östlichen Windesheimer Instituten zeigt es Analogie. Das Ornament ist demselben Typus angehörig.[3] Die ganze Richtung stimmt überein. Könnte nicht auch diese Hs. einem Windesheimer Kloster oder eher einem Fraterherrnhause im Osten entstammen? Dass solche Bestellungen von Utrecht aus in Zwolle gemacht wurden, ist uns ja durch die Notiz in der Bibel der Utr. Univ.-Bibl. von 1464—1476 bekannt. Ich glaube, es spricht Vieles für die Wahrscheinlichkeit. Auch dort ist die Zeichnung gepflegt; die Ausführung ungemein sorgfältig. Was man aber bei den anderen Erzeugnissen der ge-

---

[1] Für die Freude an der Naturbeobachtung spricht aber der Versuch, die Mauer und die Schwäne in dem Wasser des Wallgrabens spiegeln zu lassen auf dem Bilde des Samson in der Bibel der Utrechter Bibl. (Band von 1464. Vgl. S. 93 Anm. 2.)

[2] Vgl. S. 26 und 91. Abb. 24. Die Aufnahme verdanke ich der Bereitwilligkeit eines Amateurphotographen, des Herrn v. de Waereld in Utrecht.

[3] Vgl. S. 26.

nannten Gattung weniger empfand, als bei diesem Werke, ist der Zug freien Schaffens und frischer Beobachtung eines ausserordentlich begabten Künstlers. Hierfür sind neben den Initialen, mit der Sakristei, wo der Priester sich zum Dienste, den das Läuten der Glocken eben ankündigt, vorbereitet, die beiden auf S. 113 abgebildeten Köpfe bezeichnend, welche dem Rankenwerke eines anderen Blattes eingefügt sind. Ein auffallender Sinn für das Portrait ist hier ausgesprochen, sowohl in dem ernsten Gesicht des Beamten, der eine Urkunde liest, als in dem derbknochigen Bettlergesicht. Bizarr und unvermittelt sind die grossen Köpfe in die feinen Schnörkel eingesetzt. Man empfindet wie dem Meister die herkömmlichen Schnörkel Nebensache waren. Aber wie hat er es dennoch verstanden diese beiden Elemente zu einer hochoriginellen Vignette zu vereinen indem er die Haare des Bettlers zu goldenen Strähnen dreht und diese in seine Ornamentranken einflicht. So verbinden sich hier noch einmal die Reste der ornamentalen Herrlichkeit mit den unverkennbaren Anzeichen des Neuen.

Aehnlich, in die Rankengewinde, eingefügte Gestalten sind in holländischen Handschriften sonst selten. Die in Flandern und Frankreich so beliebten Drôlerien kommen äusserst spärlich vor. Als mit dem Miniator, dem wir neben der Hs. B. eine Reihe von anderen Büchern zuschreiben konnten,[1] eine neue Auffassung sich zuletzt bemerkbar machte, als der mehr vegetabile Ornamenttypus von Flandern eindrang, da kamen freilich auch die Drôlerien mehr zur Geltung. Für die zweite Hälfte des Jahrhunderts finden sich dann zahlreiche Beispiele. Ueberhaupt soll ja der Formenschatz bereichert werden; die Kompositionen der Bilder werden weiter ausgestaltet (ich erinnere an die Darstellung des Jüngsten Gerichtes). Neue Bilderschemen kommen von Flandern herüber, aber es sei nun, dass die bessere Waare mehr und mehr direkt von dort bezogen wurde, oder dass der in Holland bald zur Blüte gelangende Druck und Formenschnitt Ersatz boten und zu grosse Konkurrenz verursachten; einheitliche Gruppen von spezifisch holländischem Charakter ergaben sich vorläufig für diese Zeit nicht mehr. Was noch kam, war in Flandern schon besser da gewesen;

---

[1] Vgl. S. 87.

die Eigenart scheint sich mehr und mehr zu verlieren. Auch die solide Deckfarbentechnik wird aufgegeben. Die Bücher werden immer flüchtiger gemalt. Einzelne Exemplare wie AA 127 und AA 155 konnten wir als der von uns besprochenen Epoche im Stil angehörend, noch kurz besprechen (Vgl. S. 90), auch diesen mangelt trotz ihrer äusserlichen Opulenz die Gediegenheit der früheren Ware.

So gliedert sich denn unser Material in einige um feste Grundtypen konzentierte Gruppen. Die meisten Einzelstücke sind nur als Glieder von Gattungen anzusehen; der Stempel fabrikmässiger Herstellung ist ihnen deutlich aufgeprägt. Dennoch konnten wir aus ihnen einige eigenartig-gemeinsame lehrreiche Züge entnehmen. — Wenige Werke ragen über diese Durchschnittsproduktion hervor.

Wir sahen, wie die Miniaturmalerei sich in den 30er Jahren zur grössten Blüte entfaltete, wie sie nach der Mitte des 15. Jahrhunderts in Verfall geriet, während sich nur in den Stücken aus Klöstern und Fraterhäusern mit grösserer Liebe und Sorgfalt hergestellt, eine conservative, aber glänzende Tradition auch länger noch offenbarte.

Auf Vollständigkeit kann selbstverständlich auch das von uns gesammelte Material keinen Anspruch erheben. Unsere Gruppen können ergänzt werden; vieles Einzelne wird nach neuen Funden in anderem Lichte erscheinen müssen. Der erste Versuch aber, das zerstreute Material zu vereinigen und zu sichten, mag, glauben wir, hiermit abgeschlossen sein.



Abb. 21. Aus einem Pontificale der Universitätsbibl. zu Utrecht. Ms. Nr. 400.

Verzeichnis der Handschriften.











Taf. III.







Taf. V.





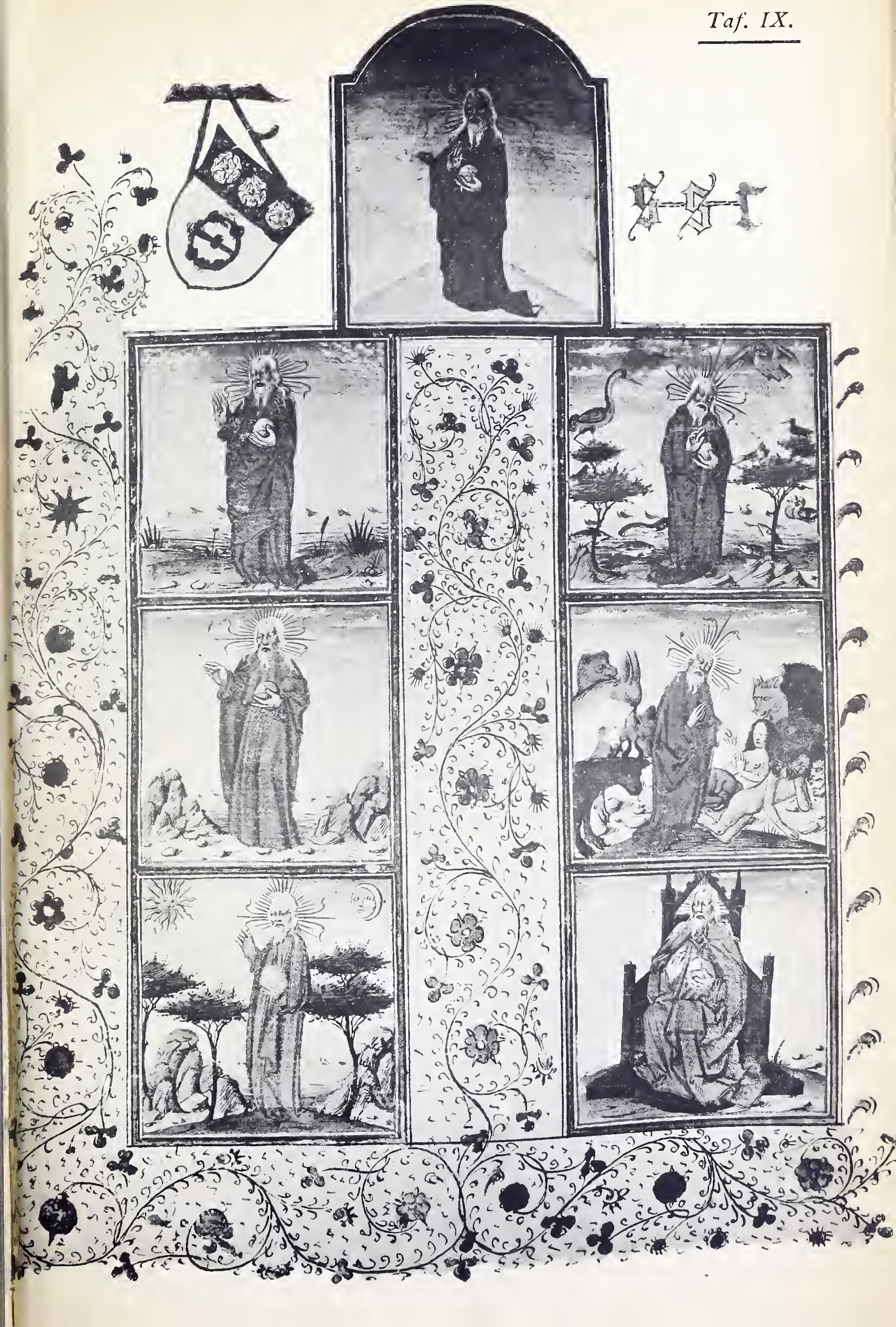


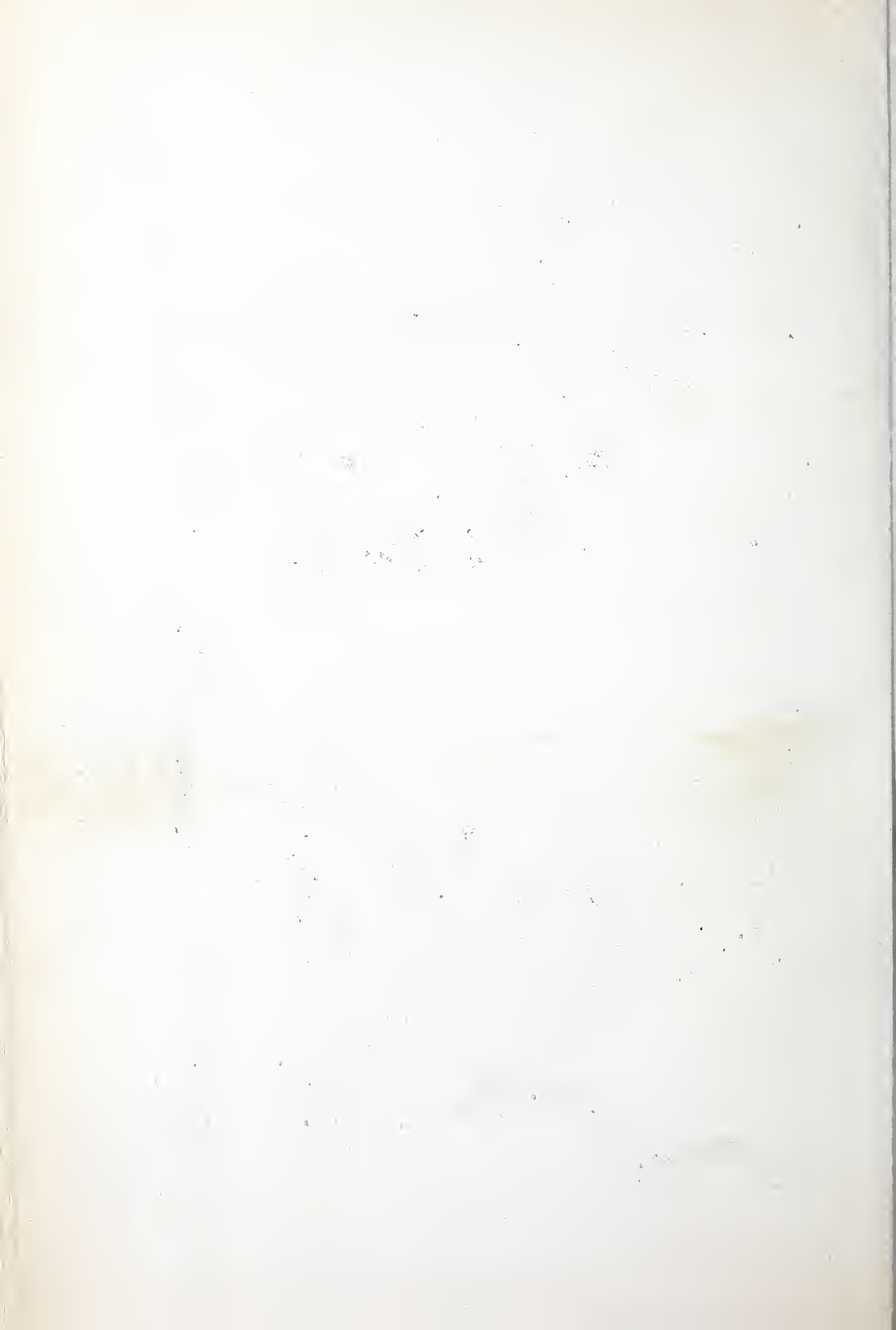
















219



